

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»





Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

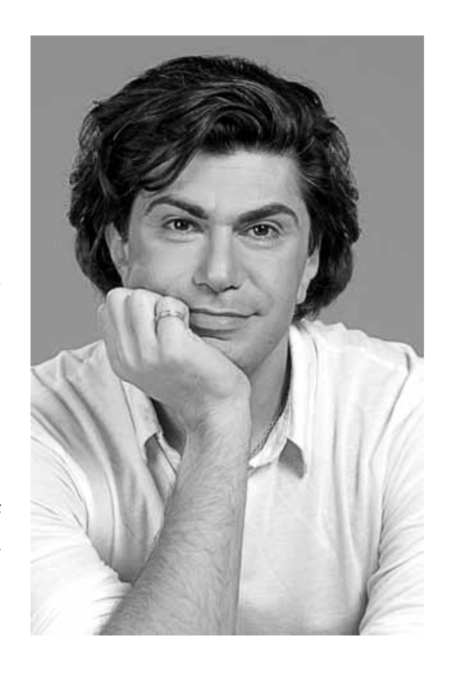
А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического образования. Москва. 1936 год.

ББК 85.335.42



Журнал «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» включен в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых по решению Высшей аттестационной комиссии (ВАК) должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

ISSN 1681–8962



Дорогие читатели!

Мы рады предложить Вам обновленный журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой».

В своем стремлении сделать журнал интереснее и содержательнее, редакция расширила тематику, обратившись к различным искусствоведческим темам, изменила прежний формат и дизайн в рамках существующих правил научных изданий. Увеличилось и количество выпусков, теперь журнал выходит раз в два месяца и насчитывает шесть выпусков в год.

Наша редакционная коллегия включает теперь в свой состав также ведущих иностранных специалистов в области хореографического искусства и арт-менеджмента. В некоторых выпусках журнала Вы найдете публикации наших иностранных авторов, с переводом на русский язык.

Мы искренне надеемся на читательский интерес к Вестнику и приглашаем авторов к сотрудничеству в реализации одной из самых благородных задач: сохранении наследия русского балета, отечественной и мировой культуры. Хореографическое искусство особенно нуждается в постоянном теоретическом и научном освещении, так как оно эфемерно по своей природе. Проводимые научные исследования помогают зафиксировать яркие мгновения истории развития искусства балета и сделать их достоянием вечности.

Ректор Н. М. Цискаридзе

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие авторы и читатели!

В нашей редакционной политике мы руководствуемся принципом расширения тематического поля Вестника, что, сколь ни парадоксально, вполне отвечает традициям балета.

Элитарно-консервативное сценическое искусство, с позиции истории, имеет традиционно глубокие и плодотворные связи с самыми разными областями человеческой культуры. Всем известно о ритуальном генезисе танца, так же, как и о том, в каком серьезном взаимодействии с этикетом французского двора формировался классический балет. Мы знаем об античных мифах и о великих литературных произведениях, у которых балет заимствовал сюжетную канву. Танцовщикам и танцовщицам посвящали стихи, их запечатлевали в скульптуре и на полотнах. Практики балета, предпринимая попытки создать его теорию, прибегали к философским и искусствоведческим категориям. А сегодня все большую актуальность приобретает изучение медико-биологических аспектов хореографии, возникает острая потребность в научно-практических инновационных разработках в этой области.

Современное хореографическое искусство — это мультикультурный феномен, сохраняющий в себе лучшее из традиционного и, в то же время, способный к художественному, научному и социальному развитию. Отразить эту прогрессивную специфику — одна из задач нашего «Вестника».

Так, в рубрике «АРБ — опыт, традиции, практика», соседствуют «Методические рекомендации к обучению классическому танцу в младших классах» известного балетного педагога Л. Н. Сафроновой и статья «О применении техники “body percussion” на уроках ритмики в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» молодого преподавателя К. А. Ивановой.

Хотелось бы также обратить внимание на материал «Проблема жеста в „Трактате о хореографии“ С. Лифаря». Незнакомый русскоязычному читателю теоретический труд выдающегося танцовщика, хореографа, литератора и теоретика искусства Сержа Лифаря «Трактат о хореографии», лег в основу исследования О. Я. Васильевой.

Аспектам бытования современной хореографии на российской сцене посвящена статья Л. И. Абызовой «Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011–2013)».

Медико-биологические аспекты хореографии становятся темой статьи П. Ю. Масленникова, опирающейся на исследования, которые проводились в 2011–2014 гг. на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии. Фундаментальная и не теряющая своей актуальности проблема переосмысления сущности искусства в контексте нелинейной научной парадигмы XX–XXI веков поставлена в исследовании Е. И. Балакиной, открывающем рубрику Harmonia mundi.

Надеемся на Ваш интерес к нашему журналу и приглашаем авторов интересных и уникальных научных материалов к публикации.

Главный редактор — кандидат искусствоведения С. В. Лаврова

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

К. А. Иванова

О ПРИМЕНЕНИИ ТЕХНИКИ «BODY PERCUSSION» НА УРОКАХ РИТМИКИ В АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Вопрос о формировании и развитии чувства ритма в процессе воспитания будущего артиста балета является одним из наиболее значимых в современной музыкальной и балетной педагогике. Поэтому восстановление в учебном плане Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой дисциплины «Ритмика» (упраздненной в самом начале 1990-х гг.) можно оценивать как давно ожидаемое и очень актуальное событие.

Воспитание ритмического чувства представляет собой не только важную, но и весьма сложную задачу для педагогов. Трудности, с которыми сталкиваются преподаватели специальных и музыкальных дисциплин дают возможность понять, как влияет на процесс обучения недостаток ритмической свободы учащихся.

Недостаточно развитая способность выполнять естественные ритмичные движения, ясно ощущая пульсацию течения времени, может оказать негативное влияние на успешность и плодотворность профессиональной деятельности танцовщика

Поскольку основная деятельность учащихся Академии связана с танцем и движением, в качестве основного элемента ритмической деятельности в хореографической педагогике рассматривается координация движений, как центральный компонент формируемой способности правильно, красиво и музыкально воспроизводить движения классического танца, как умения «осуществлять тонко организованную согласованность неодномоментных движений рук, ног, головы, корпуса танцовщика, создающих неповторимый профессиональный сценический рисунок танца» [2, с. 84].

Музыкальное воспитание в качестве главного компонента ритмического воспитания рассматривает ритмический слух, как способность активно переживать музыку, точно воспроизводить и чувствовать выразительность и эмоциональность ритма. В учебной практике АРБ ритмический слух формируется на протяжении всего учебного процесса: на уроках ритмики, музыкальной грамоты, уроках фортепиано, специальных дисциплинах при исполнении танцевальных

движений под музыку, а так же на занятиях в отделе сценической практики. Природа ритма опирается на телесную моторику, поэтому воспитание чувства ритма артиста балета должно базироваться на двигательной основе.

Развить ритмический слух и чувство ритма может каждый человек, так как это способность, а любая способность может изменяться и улучшаться. Достижение положительных результатов в развитии чувства ритма зависит при этом от психологических или физических особенностей и возможностей конкретного индивида. Для обучения в балетной школе детей отбирают по специальным профессиональным качествам, в том числе координационно-ритмическим, — а значит, развитие ритмических способностей у этих одаренных детей представляется не только возможным, но и более успешным, чем у учащихся общеобразовательных школ.

Ритмика — дисциплина, применяющая методы ритмического воспитания, способствующие улучшению ряда навыков, необходимых в профессиональной деятельности танцовщика, таких как координация, мышление, память, внимание, ориентирование в пространстве, быстрое переключение из одного темпа в другой, устойчивость в заданном темпе, умение логически планировать движения на основе конкретного ритмического рисунка, навык коллективного взаимодействия.

Занятия ритмикой, проводятся в Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой по одному часу в неделю в течение первого года обучения будущего артиста балета. За столь малое количество времени нужно обучить детей тем ритмическим навыкам и умениям, которые будут максимально полезны для их дальнейшей профессиональной деятельности. Поэтому на занятиях применяются наиболее эффективные методы, выработанные и апробированные на протяжении двадцатого столетия.

Попытаемся кратко обозначить основные исторические моменты становления и формирования систем ритмического воспитания в XX веке.

Интерес к воспитательной роли ритма как такового стал проявляться в Европе уже в конце XIX столетия, первоначально в сфере физического воспитания. Формированием национальных систем ритмической гимнастики, оказавших большое влияние на развитие ритмического воспитания, созданием пластических систем и школ занимались французские педагоги Жорж Демени, Франсуа Дельсарт. Огромное влияние на эстетические воззрения, а также на отношение к методам физического и пластического воспитания оказал свободный танец одной из родоначальниц модерна Айседоры Дункан. Параллельно, в русле новых эстетических направлений, стала развиваться система ритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза — «эвритмия» (методика, направленная на развитие координации движений, физическое и эмоциональное раскрепощение личности).

Важно отметить, что при том, что пластические этюды Далькроза, не будучи танцем в полном смысле слова, методика и педагогические воззрения оказали огромное влияние не только на развитие балетного искусства XX века. Системой Жак-Далькроза интересовались, посещая Институт ритма в Хеллерау, Анна Павлова, Вацлав Нижинский, другие участники труппы Дягилева, искренне вос-

хищавшиеся результатами, достигнутыми методом Далькроза в области музыкального ритма и ритмического слуха. Эвритмия была очень популярна в России. Её распространением занимались ученики Далькроза Н. Александрова, С. Волконский, Ш. Пфеффер, В. Гринер, С. Высоцкий, Н. Баженов, Т. Аппиа, поддерживая постоянный контакт с Институтом Далькроза.

В 1920-х годах интерес стал убывать, и российские курсы ритмики, а также Институт ритмического воспитания в Москве были реорганизованы и закрыты, поэтому возможность получить профессиональное образование ритмиста в России постепенно стала неосуществимой.

В Европе, напротив, возрастал интерес к музыкально-пластическому образованию, открывалось множество танцевальных и гимнастических школ. К наиболее популярным методам детского воспитания, уделявшим воспитанию ритма особое внимание, отнесем систему немецкого композитора и педагога Карла Орфа, основавшего Институт музыкального воспитания при Высшей школе музыки и сценического искусства в Зальцбурге (Институт Орфа). По системе Орфа гармоничное развитие детей осуществлялось путем объединения в единый творческий процесс музицирования, выполнения элементов сценического движения, пения, танца, игры на шумовых инструментах и применения «звучащих жестов» (хлопков, шлепков, щелчков, притопов).

Во второй половине XX века большую популярность в ритмической педагогике приобрели техники пластического и ритмического воспитания, усвоившие этнические традиционные методы неевропейских культур, — такие как african drumming (музицирование на африканских барабанах), konnakol (музыкальный метод индийской традиционной ритмической музыкальной системы, основанный на проговаривании ритмических единиц), step (разновидность перкуссионного танца, применяющего разнообразные удары, выстукивания и другие ритмические элементы).

Широкое распространение в системе музыкального, танцевального образования детей и взрослых в Европе и США приобрела техника, развивающая приемы звучащих жестов — «body percussion».

«Body percussion» или «музыка тела» зарекомендовала себя как эффективный способ развития чувства ритма, координации и концентрации, осуществляющийся в практически игровой форме обучения, без академического заучивания, доступный людям всех возрастов. Интересно, что эта методика сформировала самостоятельное театрально-концертное направление, выдающиеся мастера которого объединились в ассоциацию, получившую название «International Body Music Festival». Целью организаторов ассоциации является распространение техники body percussion как метода всестороннего творческого развития человека. Участники популярных групп «Barbatuques» и «Stomp», ставшие основателями современного движения, организуют фестивали, лекции-практикумы для популяризации направления body percussion в разных странах.

Все элементы «body percussion» — шаги, хлопки, притоптывания, щелчки, являются элементами танца, поэтому техника великолепно подходит для начального этапа ритмического воспитания будущего танцовщика. Она не требует овладения

какими-либо инструментами, всю палитру звуков и тембров можно извлекать, используя в качестве инструмента свое тело. Музыка и танец в «body percussion» неразрывно связаны между собой. Поскольку движения тела, направленные на извлечение звука имеют и визуальную сторону, то исполнитель является и музыкантом, и танцором одновременно, при помощи жестов создается танец звуков, позволяющий «увидеть» музыку и «услышать» танец.

На занятиях ритмикой в Академии А. Я. Вагановой применяются разнообразные методы. Результаты тестирования учащихся первых классов показали, что для развития ритмического чувства очень плодотворными могут быть многие из упражнений Карла Орфа. При этом в качестве важнейшей из техник, активно формирующей именно пластическое чувство ритма, может применяться техника «body percussion».

Цель техники «body percussion» заключается в том, чтобы учащиеся смогли сознательно, при этом свободно и непринужденно распределять свои действия и движения во времени и пространстве, выполняя при этом поставленную сценическую задачу.

Поскольку занятия ритмикой проводятся на первом году обучения, первоначально было необходимо выявить уровень ритмической подготовки детей поступающих в Академию. Для определения ритмических возможностей детей, ознакомления с их способностями и умениями в течение 2013–2014 учебного года на занятиях по музыкальной грамоте в первых классах проводились тестирования.

В одном классе (педагог Суховерша Э. Ю.) применялся «шумовой» метод Карла Орфа: учащиеся разучивали музыкальную композицию, которую они озвучивали с помощью простых ударных и шумовых инструментов. Занятия проводились в течение двух месяцев, под фортепианный аккомпанемент педагога. Работа велась тщательно и детально, с наглядным объяснением и показом музыки и ритма. Сложность представляло то обстоятельство, что игра на шумовых инструментах в коллективе явилась для детей новым и непривычным видом деятельности, а именно: синхронно, с музыкальным аккомпанементом, исполнять ритмический рисунок, следить за ритмической линией других участников «оркестра» и вступать в нужном месте в определенный момент. В результате, «Итальянская полька» на музыку С. Рахманинова была подготовлена и показана в АРБ на отчетном концерте 10 января 2014 года. В ходе обучения выяснилось, что не все учащиеся могли справиться с первоначально поставленными задачами. Поэтому в концертном выступлении участвовали лучшие исполнители.

Проведенная работа показала, что игра на шумовых инструментах чрезвычайно полезна и благоприятно сказывается на музыкальном развитии детей. Сами учащиеся, поначалу испытывали некоторую неуверенность и скованность, но в процессе обучения обрели раскрепощенность, появился интерес к процессу.

В другом классе (педагог Иванова К. А.) было проведено тестирование на основе техники ритмического воспитания «body percussion», выявившее индивидуальные координационно-ритмические возможности учащихся. Занятия, в которых участвовало 40 детей, проводились в течение двух месяцев по одному уроку в неделю.

На первом этапе (с которым успешно справились все) участникам было предложено повторить элементарную ритмическую комбинацию, состоящую из щелчков пальцами и хлопков в ладоши. Затем, комбинация была усложнена добавлением других элементов — шлепков по коленям. Далее задание осложнялось ускорением темпа. Первый этап тестирования показал, что большинство проблем с воспроизведением ритма было следствием недостаточно развитых координационно-двигательных способностей детей. Выраженных различий выполнения заданий между мальчиками и девочками не наблюдалось. Вопреки ожиданиям педагогов, большинство учащихся, справившихся с заданием, не имели музыкальной подготовки. В результате был сделан вывод: наличие музыкального образования отнюдь не всегда является обязательным условием успешного выполнение ритмических задач телесно-двигательного порядка.

Второй этап состоял из проработки метроритмических формул с последующим моделированием двигательных действий. Велась работа над преодолением технических трудностей: над точностью ритмического восприятия и воспроизведения движений. Вырабатывались навыки координации движений и невербального общения в группе, в частности, способность ориентироваться в пространстве при перестроении, осознанная согласованность движений в различных комбинациях, взаимопонимание учащихся друг с другом при помощи ритмических «знаков» и «сигналов». В ходе второго этапа тестирования с поставленными задачами справилась половина учащихся.

Третий этап стал итогом освоения ритмической комбинации, подготовленной и показанной на концерте. Во время концертного выступления наблюдалась некоторая эмоциональная скованность и недостаточная раскрепощенность учащихся. Хотя ритмические комбинации и упражнения были относительно просты, они все же представляли сложность для выполнения. Наибольшее затруднение вызывало выполнение координационных задач: исполнение одного ритмического рисунка руками, а другого ногами. В целом, при достаточно малом количестве времени, отведенном на подготовку и выучивание ритмических комбинаций, учащиеся справились с поставленными задачами. Они точно и без ошибок исполнили выученную ритмическую комбинацию в заданном темпе, при этом смогли постепенно увеличивать темп, делая это синхронно всей командой. Они также выполнили поставленные динамические задачи (от piano к forte); постарались выразить свое эмоциональное состояние через движение; выдержали и показали «сюжетно-драматургическую» составляющую концертного номера; нашли контакт с аудиторией и вовлекли в процесс действия зрителей с помощью выразительных жестов; получили удовольствие от проделанной работы.

Учащиеся первых классов, стараются сконцентрироваться на отработке движений и стремятся освоить как можно большее их количество. Выучивая сложные комбинации танцевальных элементов, не все ученики с первого раза могут исполнить их под музыкальное сопровождение. Двигаясь под аккомпанемент, не все дети понимают, что совершают движения не в такт музыке — одни могут отставать, другие торопиться, не попадая в ритм. Иногда ребенок начинает движение немузыкально, это объясняется отсутствием внутреннего ощущения сильной

доли. Таким детям крайне сложно вступить вовремя, так как их ритмический слух недостаточно развит. Со стороны неритмичность ученика заметна, но сам ребенок не всегда осознает своих ошибок. Не имеющий представления о точном пульсе, ученик не способен сосредоточиться на ритме, в результате чего он слышит или воспроизводит нечто совершенно неритмичное, и воспринимает это за подлинный ритм.

Акцентируя внимание ученика на его ошибке, не всегда можно добиться желаемых результатов. Если педагог подает сигнал перед сильной долей и ребенок вступает в нужном месте, это вовсе не означает, что в следующий раз этот ученик, но без дополнительного «знака» исполнит движение сам правильно.

Нередко, когда выполнение движений под музыку совершается большим количеством учащихся, подавляющее большинство исполняет их музыкально и в соответствии с ритмом музыки. Но если попросить сделать те же самые движения каждого ребенка в отдельности, то количество музыкально-ритмических ошибок увеличится в разы. Во время коллективного исполнения дети с неразвитым чувством ритма улавливают подготавливающие «знаки» других детей, которые «чувствуют» музыку — это может быть неконтролируемый вздох или еле заметный взмах головы перед началом движения. При таком исполнении, основанном на повторении за «ритмичными» детьми, ритмический слух не развивается активно, и при самостоятельном исполнении ребенок не может сделать комбинации правильно, музыкально, без дополнительных внешних сигналов. Для того, чтобы ребенок начал слышать сильную долю и ощущать пульс музыки, нужно активизировать и развить его индивидуальный ритмический слух и ритмическое чувство. Это весьма сложные задачи, на решение которых требуется достаточное количество времени.

В основе чувства ритма стоит двигательно-моторная природа. Многие экспериментально-психологические исследования доказали, что восприятие ритма всегда сопровождается двигательными реакциями. Основой чувства времени для человека является шаг, так как он обладает регулярной повторяемостью, разделяет пространство и время на равные доли. Шаг можно расценивать как фундамент, на который опирается чувство ритма. Каждый человек в своей жизни постоянно пользуется ритмом шагов, воспринимая его бессознательно. Ритм шага хранится в нашей мышечной памяти, а действия, выполняемые под шаг человека, формируют четкие двигательные процессы, которые затем могут стать своеобразным «внутренним счетчиком».

В технике «body percussion» шаг является основным элементом упражнений. При ходьбе и совершении простых шагов, совершаемых под счет педагога (один шаг равен одной четверти), у учащихся активизируется внутренняя способность к сохранению заданного пульса движений. Поначалу с выполнением этого, казалось бы, элементарного задания, успешно справляются не все, но со временем шаг становится единицей счета, и постепенно дети начинают ощущать пульс движения, даже когда педагог перестает считать. После освоения простых ровных шагов добавляются движения рук (разнообразные хлопки, шлепки, щелчки). Они в свою очередь могут дублировать ритм и длительность шага, или же выполняться

в собственном ритмическом рисунке. Чередование ритмических движений, исполняемых руками или ногами в различном порядке заставляют учеников активизировать ритмический слух, быть все время «начеку». При этом повышается внимание к неожиданно возникающим и постоянно меняющимся условиям, что является важным качеством в процессе любой работы. Например, ритмическая комбинация хлопков ладонями четвертей и восьмых, по команде педагога сменяется выстукиванием пунктирного ритма ногами. Затем обе задачи объединяются в одну и движения выполняются одновременно. Каждый ученик должен предельно концентрировать внимание на поставленных задачах, чтобы во всей ритмо-пластической композиции, которую выполняет команда (класс), не произошло ритмического сбоя. При постепенном усложнении комбинаций и увеличения их продолжительности, параллельно с развитием ритмического чувства происходит тренировка способности к длительному сосредоточению и устойчивости внимания.

В процессе занятий ритмикой у учащихся развиваются навыки, заключающиеся в способности выдерживать определенный темп движений в течение длительного времени, не ускоряя и не замедляя. Постепенно формируется умение легко изменять скорость движения — не постепенно, а внезапно переключаться из одного условно установленного темпа в другой.

В начале учебного процесса для многих учащихся представляет сложность выполнение ритмического рисунка точно, и одновременно, легко и свободно. На специальных дисциплинах некоторые ученики первых классов, концентрируя свое внимание на техническом элементе и его совершенствовании, могут проявлять признаки «мускульного зажима». На занятиях ритмики дети пытаются старательно выполнить поставленные ритмические задачи, поэтому зачастую мышцы находятся в тонусе, а воспроизводимые движения получаются резкими, нарочитыми и механическими, что не позволяет качественно и раскрепощенно совершать движения. Поэтому в начале каждого занятия педагогом предлагаются разнообразные упражнения на расслабление и напряжение мышц для приобретения мышечной свободы.

Способность и умение расслаблять мышцы является важнейшей при выполнении техники «body percussion». От состояния мышц напрямую зависит скорость совершаемых приемов, находящийся в тонусе человек не способен производить естественных движений, поэтому выполнять любые ритмические комбинации необходимо свободно, оставаясь в расслабленном состоянии. При выполнении ритмических упражнений каждому ученику ставится цель: добиться предельной четкости и лаконичности движений. Параллельно с поставленными задачами учащиеся достигают максимального освобождения корпуса и преодолевают «мускульный зажим» при произведении ритмических комбинации, развивают скорость, легкость, переключаемость движений.

Постепенно в ходе занятий ритмикой освоение телесно-ритмических приемов звукоизвлечения не должно оставаться единственной задачей. Ученик должен сформировать умение создавать звучащий ритм самостоятельно, в процессе импровизации, использующей уже выученные приемы и ритмические комбинации.

Таким образом, занятия ритмикой должны не только активизировать ритмическое чувство и чуткость к ритму, но также и развить способность выявлять, комбинировать и создавать ритм, — что в будущем положительно скажется на дальнейшей профессиональной деятельности артиста балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анисимов В. П.* Диагностика музыкальных способностей детей. М.: Владос, 2004. С. 27.
2. *Безуглая Г. А.* К вопросу о методах ритмического воспитания артиста балета у артиста балета // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой. № 30. 2013. С. 75–91.
3. *Бергер Н.* Сначала — РИТМ. СПб.: Композитор, 2004–2006. 72 с.
4. *Гринер В. А.* Ритм в искусстве актера. Методическое пособие для театральных и культурно-просветительных училищ. М.: Просвещение, 1966. 77 с.
5. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. М.: Классика — XXI, 2006. 248 с.
6. *Збруева Н.* Ритмическое воспитание актера: Методическое пособие. М.: ВЦХТ, 2003. 144 с.
7. *Кирнарская Д. К.* Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
8. *Холопова В.* Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 72 с.
9. *Locklear, Scott.* Body Percussion: Keith Terry demonstrates the rhythm inside // Drum! № 5. 2006. p. 69–74.
10. *Romero F. J.* Science & Art of Body Percussion: A review. J. Hum. Sport Exerc. Vol.8. N 2. 2013. p. 442–457.

УДК 792.8

Л. Н. Сафронова

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В МЛАДШИХ КЛАССАХ

Время делает свое дело и сопротивляться этому бессмысленно, но... есть такие понятия как манера и стиль, и утрачивать их нельзя. Именно потому, что они были заложены в Петербурге и бережно сохранялись долгие годы, мы имеем прекрасный вид искусства «классический балет».

Давайте постараемся его сохранить.

* * *

Важнейшим моментом обучения в младших классах являются:

1. *Постановка корпуса (осанка)*. Правильная осанка, правильно поставленный корпус — это фундамент, который обеспечивает равновесие — апломб и помогает развитию профессиональных данных. Развитием профессиональных данных надо заниматься буквально с первых шагов. Хорошая осанка формируется с первых дней обучения.

Стройность корпуса приобретается за счет подтянутости брюшного пресса и ягодичной области.

Вначале ученик стоит лицом к палке, держась за нее двумя руками (на расстоянии ширины плеча). Руки должны быть слегка согнуты в локтях, локти опущены вниз, кисти рук свободно лежат на палке, не обхватывая ее.

Голова держится прямо, плечи опущены за счет лопаток, но лопатки не соединять. Опущенные плечи раскрывают грудную клетку.

Для проверки правильного распределения центра тяжести необходимо иногда снимать руки с палки. Такой прием помогает выработать устойчивость.

Подтянутый корпус обуславливает свободу тазобедренного сустава и облегчает развитие выворотности танцевального шага, гибкости и выразительности корпуса.

2. *При изучении позиций ног* также обязательны подтянутый корпус, свободно раскрытые плечи, опущенные лопатки, а также подтянутость ног и ровное положение стопы на полу. Правильное положение стопы в позициях при выработки осанки едва ли не самое главное в достижении равновесия. Поворот стопы наружу, т. е. выворотное положение стопы происходит за счет поворота ноги в тазобедренном суставе — тогда давление распределяется равномерно на опорные точки стопы. При недостаточной выворотности давление передается на внутренний свод стопы с упором на большой палец (нарушая этим правильное положение частей голени).

Упор на большой палец создает неправильную нагрузку, вызывая деформацию стопы, поэтому у учащихся с недостаточной выворотностью в тазобедренном суставе, не следует предельной выворотности сразу. Необходимо ее постепенно развивать. Правильно расположенная стопа, пусть даже не совсем выворотная, для артистов балета имеет огромное профессиональное значение.

3. *Руки* и владение ими наиболее уязвимое место в воспитании.

Основная задача I класса — освободить руки от плечевого сустава. Свободно раскрытые и опущенные лопатки — обязательное условие при выработке осанки дают возможность рукам двигаться свободно и самостоятельно от корпуса. При изучении позиций рук иногда наблюдается сломанная кисть и запястье. В этом случае необходимо указать, что округлость рук во всех позициях получается за счет слегка согнутого локтя, а кисти продолжают общую округлость руки.

Позиции рук закрепляются различными упражнениями, сначала в статике (en facé) добиваясь плавности перехода рук из позиции в позицию. Руки должны двигаться свободно и самостоятельно, независимо от корпуса.

По усвоении épaulement в движения рук включаются повороты головы и взгляда — необходимое условие для будущей художественной окраски движения.

Исправить неправильно поставленные руки, освободить шею в движении при поворотах головы очень трудно, а иногда невозможно. Поэтому нужно внимательно следить во время упражнений для рук за подтянутостью корпуса.

Усвоив правильные позиции рук, необходимо перейти к более сложным упражнениям. Когда руки со 2-ой позиции опускаются в подготовительное положение, кисти обеих рук как бы расширяя движение постепенно поворачиваются ладонями вниз, направляя вдаль и затем слегка смягчаясь в локтях плавно опускаются в подготовительное положение. Руки из 3-ей позиции раскрываются на 2-ую позицию и начинают движение от пальцев и как бы расширяя движение идут на 2-ую позицию после чего, соблюдая все выше изложенное, правильно опускаются в подготовительное положение. Точная постановка рук в позициях и владение ими играет большую роль во всех будущих упражнениях. Необходимо добиваться самостоятельного движения руками, независимого от корпуса. Прежде чем перейти к port de bras, необходимо в простые упражнения включать повороты головы и взгляды. Вов всех port de bras при переходе из позиции в позицию сохранять округлость рук и пластику в движении.

4. *Battements tendus.* Одним из основных движений, вырабатывающих силу и натянутость ног является battements tendus. Для качественного исполнения battements tendus необходима сила и натянутость ног. Педагог должен тщательно проработать battements tendus во все направления, т. е. вперед, в сторону и назад.

Подтянутый и стройный корпус и правильное распределение центра тяжести на протяжении всего упражнения, позволит сохранить натянутость опорной ноги и даст необходимую свободу тазобедренному суставу для самостоятельного движения работающей ноги.

При изучении tendus необходимо добиваться, чтобы работающая нога, независимо от направления, сильно скользнув выворотной стопой по полу выдвига-

лась бы точно по прямой, фиксируя вытянутым носком точку против пятки опорной ноги и также точно по прямой возвращалась в заданную позицию, сохраняя выворотность всей ноги. Начинать изучение battements tendus надо с I позиции, а затем уже учить и с V позиции. Движение работающей ноги не должно нарушать подтянутости корпуса и ровности бедер, особенно при изучении battements tendus назад, когда плечи очень часто не сохраняют ровности. Необходимо следить за выворотным положением верха ноги и колена.

Опорная нога должна быть натянута и выворотна. Стопа — расположена на полу ровно без упора на большие пальцы.

5. Те же правила остаются при изучении *battements tendus jeté*

Работающая нога сильно скользнув стопой по полу броском (jeté) открывается на высоту 25° и также скользящим броском, обязательно коснувшись вытянутым носком пола, возвращается в заданную позицию. В любом направлении вперед, назад и особенно в сторону, работающая нога должна открываться точно по прямой и также точно по прямой возвращаться в заданную позицию, сохраняя подтянутый корпус и ровные плечи. Точное направление броска ноги в сторону поможет в дальнейшем при изучении прыжков: asssemblé, jeté и т. д.

6. *Выворотность* — обязательное условие формы классического танца. Одним из движений, развивающих выворотность, пластичность и подвижность тазобедренного сустава, является rond de jambe par terre (круг ногой по земле). Как и во всех движениях подтянутость корпуса играет важную роль, так как освобождает тазобедренный сустав для движения необходимого при развитии выворотности.

Открыв работающую ногу по принципу battements tendus вперед и предельно вытянув подъем не нарушая выворотности пятки, носок чертит круг, проходя все основные точки спереди в сторону и назад, не нарушая при этом ровности бедер и плечей, особенно в момент отведения ноги со 2-ой позиции назад и со 2-ой позиции вперед.

При изучении rond необходимо добиваться, чтобы носок чертил точную линию круга не теряя выворотности всей ноги и сохранял при этом подтянутый и стройный корпус.

Центр тяжести корпуса должен находиться на выворотной опорной ноге. Rond de jambe par terre изучается en dehors, т. е. движение носком от опорной ноги и en dedans, т. е. круг ногой ведется к опорной ноге. Для качественного выполнения движения rond изучается раздельно по половине (demi) по усвоении по целому кругу en dehors et en dedans. Rond de jambe par terre необходимо проработать хорошо, т. к. дальше оно будет усложняться, т. е. исполнение пойдет на 45° и на 90°, на целой стопе и на полупальцах.

При изучении rond de jambe на 90° при отведении работающей ноги со 2-ой позиции назад, бедра несколько изменят свое положение, поэтому особенно внимательно следить, чтобы плечи сохраняли ровное положение. К числу движений, развивающих выворотность тазобедренного сустава и придающих ему эластичность и пластику, относится plié (приседание).

7. *Plié* присуще почти всем движениям классического танца, поэтому изучению его необходимо уделить особое внимание.

Вначале изучается demi-plié (полу-приседание). Сохраняя корпус прямым и подтянутым колени, постепенно сгибаясь раскрывают верхнюю часть ног, как бы расширяя их, этим развивается выворотность и эластичность мышц тазобедренного сустава.

Необходимо следить за ровным положением стопы на полу. Пятки должны быть плотно прижаты к полу, упор на большой палец недопустим. Плотно прижатые пятки к полу во время сгиба коленей развивают сухожилия и связки голеностопного сустава. Развитие которых необходимо для изучения прыжков. Следить за ровным распределением центра тяжести на обе ноги — это облегчит выполнение всех правил при исполнении plié.

8. Затем перейти к изучению *grand plié* (глубокое приседание), но не раньше чем будет хорошо усвоено demi-plié. Grand-plié требует выворотных ног, а главное правильно поставленной и закрепленной спины (без прогиба в пояснице). Правила изучения grand-plié такие же как и в demi-plié. Сохраняя стройность и подтянутость корпуса колени сгибаются, усиливая выворотность верхней части ног. Достигнув положения, когда голеностопный сустав сгибается до предела и пятки невозможно удержать на полу, они слегка приподнимаются, давая этим возможность продолжать plié не нарушая стройности корпуса и давая возможность усилить выворотность ног в тазобедренном суставе. Достигнув крайней точки внизу не задерживаясь, стремясь как можно раньше поставить пятки на пол, ноги постепенно вытягиваются возвращаясь в исходное положение. Изучается demy-plié и grand-plié по I, II, V и IV позициям; при изучении grand-plié по 2 позиции пятки от пола не отрываются. Равномерным опусканием вниз и подъемом обратно добиваются пружины в ногах (необходимой при отдаче от пола на прыжках).

9. *Положение работающей ноги на cou-de-pied*

Основное впереди и условное сзади — оба эти положения являются элементом ряда движений классического танца, поэтому к изучению этих положений cou-de-pied необходимо подойти также внимательно.

Основное cou-de-pied развивает силу подъема. Сильно вытянутый подъем, обхватывающий щиколотку опорной ноги, вырабатывает не только силу ноги, но делает красивым окончание ноги.

Условное cou-de-pied не обхватывает щиколотку опорной ноги. Сохраняя выворотность всей ноги, работающая нога переводится на уровне основного cou-de-pied на косточку опорной ноги. Условное cou-de-pied сохраняет самостоятельность и дает возможность свободно сгибаться и работающей и опорной ноге. При изучении упражнений закрепляющих правильное положение, необходимо проследить, чтобы работающая нога открытая предварительно на 2-ую позицию носком в пол, сгибаясь в колене не только сохранялась, но даже усиливала выворотность верха ноги, одновременно направляя предельно выворотную пятку и слегка отведенный носок к опорной ноге в заданное положение. Выполнение этого правила помогает закрепить самостоятельное владение верхом ноги, освободив ко-

лено для движения. Подтянутый корпус, ровные бедра, натянутость опорной ноги при изучении cou-de-pied обязательны.

Условное cou-de-pied в классическом танце применяется чаще. Условное cou-de-pied не всегда остается на щиколотке опорной ноги. При исполнении движений на пальцах и при исполнении tours оно повышается.

Вытянутый носок поднимается до середины между пяткой и коленом опорной ноги. Выворотное положение верха ноги и пятки развивает необходимую силу мышц, что и дает возможность держать самостоятельно не прикасаясь к опорной ноге (не упираясь в опорную ногу).

С самого начала изучения всех положений на cou-de-pied необходимо добиваться самостоятельности. Закрепить это возможно только рядом указанных упражнений. Самостоятельная выворотность верха ноги освобождает колено для выполнения таких упражнений как: frappé, petit baltement, battu необходимых для старших классов.

10. *Упражнения на полупальцах* укрепляют и развивают силу ног и особенно подъем.

Не нарушая стройности корпуса и даже усиливая подтянутость при подъеме на полупальцы, пятки нужно поднять как можно выше, выгибая этим свод подъема. Правильное положение стоп на полупальцах обязательно — от этого зависит устойчивость, поэтому необходимо следить за стопой в момент подъема relevé на полупальцы. Недопустим упор на большой палец.

При изучении движений, где подъем на полупальцы и опускание с полупальцев идет равномерно, не следует стремиться к высоким полупальцам, а важно сохранить выворотность стопы как при подъеме так и при спуске.

При изучении движений, стоя только на полупальцах, следует подниматься на высокие полупальцы и сохранять их при обязательной выворотности пяток.

Высокие полупальцы способствуют большей подтянутости опорной ноги, большей подтянутости корпуса, способствуя этим легкости всей фигуры. Кроме того высокие полупальцы подготавливают к более сложным упражнениям, где необходима хорошая устойчивость.

11. *Пальцы*

Во втором полугодии вводятся занятия на пальцах. К этому времени ноги должны быть укреплены, т. е. натянут и развит подъем.

Как и при подъеме на полупальцы так и с самого начала занятий на пальцах следить за правильным положением стопы. Стоять надо на 1-ом и 2-ом пальцах, сохраняя выворотными пятки, чтобы не было скошенного подъема.

12. *Танцевальный шаг*

Подъем ноги на 90° и выше в зависимости от физических данных — является важным компонентом профессиональных данных и развивать шаг надо с 1-ого класса, но не раньше чем выработана осанка, которая дает свободу тазобедренному суставу, что очень важно.

Движениями, помогающими развивать шаг, являются battement relevé и battement developpé

13. *Battement relevé*

Battement вырабатывает силу и закрепляет точное направление работающей ноги вперед, в сторону и особенно назад. Злоупотреблять количеством battement relevé не следует — это отражается на форме ноги, особенно на бедрах.

14. *Battement developpé*

Помимо силы ног developpé вырабатывает пластику и мягкость в движении, поэтому battement developpé чаще используется в adajio как у палки, так и на середине.

Прежде чем приступить к изучению developpé необходимо подготовить и закрепить положение работающей ноги у колена опорной ноги, таким движением является

15. *Battement retiré*

Работающая нога из V позиции, через условное cou-de-pied скользя носком на опорной ноге, достигает колена опорной ноги. При этом работающая нога постепенно увеличивает выворотность верхней части ноги до предела.

Из V позиции сзади работающая нога скользит по опорной ноге, достигая пяткой колена опорной ноги, а потом носком и также увеличивая при движении наверх выворотность верхней части рабочей ноги. Как положение ноги у колена, так и положение ноги у колена сзади надо закрепить, обязательно проверив тяжесть корпуса. Корпус должен быть точно на опорной ноге, не нарушая при этом подтянутости и стройности корпуса. Работающая нога и в том и в другом движении (спереди и сзади) должна двигаться самостоятельно, этим она приобретает необходимую силу и свободу владения мышцами тазобедренного сустава, это облегчает исполнение battement developpé.

При исполнении battement developpé вперед из положения retiré (у колена) работающая нога, сохраняя выворотность бедра, выводится вперед пяткой, постепенно вытягивая ее точно вперед, по возможности выше. После чего зафиксировав высоту медленно опускается в V позицию.

При исполнении battement developpé назад из положения retiré вверх ноги, сохраняя выворотность, поднимается как можно выше и отводится назад, усиливая при этом поднятость корпуса и обязательно сохраняя ровные плечи, работающая нога вытягивается назад точно по прямой. Зафиксировав высоту работающая нога постепенно опускается в V позицию. Такой прием изучения battement developpé необходим в самом начале изучения. В последствии все положения медленно сливаются, вырабатывая мягкость и плавность движения.

16. *Прыжки*

Это наиболее трудный раздел урока во всех классах, а в 1-ом особенно. Поэтому для качественного исполнения прыжка необходима подготовка.

Прежде чем начать изучение прыжков должна быть выработана осанка, натянутость и выворотность ног и, конечно, сила подъема. Сила подъема и активность стопы играет большую роль при отрыве от пола.

Основным движением для изучения прыжков, которое требует тщательной подготовки является demi-plié. Demi-plié развивает сухожилия и связки голено-

стопного сустава, развитие которых определяет силу отдачи от пола и эластичность приземления.

При изучении demi-plié, достигая максимального сгиба голеностопного сустава, необходимо следить, чтобы положение стоп на полу было ровным без упора на большой палец, пятки плотно прижаты к полу, корпус подтянут. Перед началом изучения прыжков необходимо тренировать demi-plié, чередуя исполнение в медленном и быстром темпе, соблюдая все правила. Плотно прижатые пятки к полу сообщают ногам силу для прыжка, исключая недопустимое двойное plié до и после него.

В момент самого прыжка ноги должны быть предельно вытянуты и в коленях и в подъеме до кончиков пальцев. Это также придает силу отдачи от пола.

По окончании прыжка, не теряя подтянутости и стройности корпуса, не задерживаясь постепенно перейти с носка на всю стопу в demi-plié, обязательно проверяя выворотность верха ноги. Это поможет потом перейти на несколько прыжков подряд.

Совершенствуя прыжок, мышцы ног тренируют трамплинными прыжками, исполняя их на коротком упругом plié, добиваясь при исполнении вытянутого подъема, натянутых и выворотных ног.

Чередование эластичных прыжков с трамплинными, больших прыжков с маленькими и будет подготовкой для высоких и легких прыжков и одновременно с этим будет набирать силу стопа и подъем.

Развитию прыжков помогает правильно подготовленное battement fondus, особенно при изучении sissonne simple и вообще прыжков с 2-х ног на одну. Чередование мягкого fondus и двойного, довольно быстрого вырабатывается упругость.

Примечания.

Каждодневным тренажем вырабатывается выносливость и сила.

Составляя урок необходимо учитывать нагрузку и отдых для мышц.

Не следует увлекаться количеством различных движений в одной комбинации (особенно у палки) — это помешает добиться чистоты методического исполнения.

Помимо развития силы, упражнения у палки должны подготовить ноги к занятиям на середине зала. Упражнения на середине зала продолжают развивать выносливость и силу, прививают ловкость различными сочетаниями движений, добиваясь при этом не только методической чистоты исполнения, но и выразительности.

Каждый урок любого класса помимо чистоты исполнения должен иметь художественную окраску.

В самом уроке должна быть заложена танцевальность и выразительность.

Пластика рук в исполнении port de bras, повороты головы и взгляда — все это уже создает художественную выразительность.

* * *

Петербургская классическая школа заметно отличается от других школ. Академичность танца, т. е. строгость и чистота линий и формы, гармоничность танца, т. е. взаимосвязь движений корпуса, ног, головы и взгляда и даже кистей рук, когда пальцы легкими движениями как бы продолжают (a longé — удлиняют) движение. Единый стиль, единая манера исполнения — именно все это отличают петербургскую школу от других.

Но это не лишает педагогов индивидуальности в подходах к тому или другому движению, а к экзамену надо подвести исполнение к манере и методике петербургской школы.

Основа всего этого закладывается в первых классах, а затем совершенствуется и утверждается в старших.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Базарова Н. П.* Классический танец. СПб.: Лань, 2009. 132 с.
2. *Базарова Н. П., Мей В. П.* Азбука классического танца. Первые 3 года обучения. СПб.: Лань, 2010. 240 с.
3. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Изд. 6-е. СПб.: Лань, 2000. 192 с.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

Л. И. Абызова

НАЧО ДУАТО И РУССКАЯ КЛАССИКА: ПОСТАНОВКИ ПЕТЕРБУРГСКОГО ПЕРИОДА (2011–2013)

Ровно три года — с 1 января 2011 года по 1 января 2014 года — в должности художественного руководителя балета Михайловского театра проработал Начо Дуато[1], испанский танцовщик и хореограф. За этот срок десять постановок Дуато пополнили репертуар петербургского театра[2].

Среди постановок есть переносы опусов Дуато со сцен европейских театров, есть постановки, сделанные специально для труппы Михайловского театра. Мы рассмотрим только три больших спектакля классического наследия русского театра — балеты «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта» и «Щелкунчик» в авторской редакции Начо Дуато.

* * *

«Спящая красавица» Петра Ильича Чайковского в 3-х актах с прологом. Премьера состоялась в Михайловском театре 16 декабря 2011 года. Хореографом-постановщиком значится Начо Дуато.

На официальном сайте театра заявлено: «В Михайловском театре — абсолютно новая версия классического балета «Спящая красавица». Знаменитый испанский хореограф, художественный руководитель балетной труппы Начо Дуато по-своему «рассказал» эту потрясающую сказку, при этом сохранив романтический и волшебный дух знаменитого произведения. Фирменный стиль Дуато, узнаваемый и в классическом балете, его легкий юмор и легендарная музыкальность завораживают зрителя и погружают в по-настоящему волшебный мир» [1].

Однако сие заявление мало соответствует действительности.

Главное: никакой «абсолютно новой версии» представлено не было. Несмотря на то, что автором хореографии на афише значится только Начо Дуато, специалистам очевидно, что за основу взят балет Мариуса Петипа. Не остался без внимания Дуато и вклад в спектакль К. Сергеева.

---

[1] Исп: Nacho Duato, Juan Ignacio Duato Barcia. Род. 8 января 1957, Валенсия.

[2] См. Приложение.

Взяв спектакль классического наследия, Дуато словно задался целью исказить хореографический текст — лишь бы он отличался от Петипа. Так, каждой фее хореограф «выдает» по кавалеру: будто ему неведомо, что феи — существа волшебные, не нуждающиеся в мужской поддержке (в прямом и переносном смысле). Музыки Чайковского для такой оказии не хватает, а потому вариации поделены между феями и их партнерами, петиповский хореографический текст этих вариаций произвольно поделен между всеми персонажами. При этом ноги могут воспроизводить комбинации Петипа, а змееподобные руки делать что-то сочиненное Дуато.

Из рецензии Анны Гордеевой: «Три акта «Спящей красавицы» — это нарезка из движений, вариаций, идей Мариуса Ивановича Петипа. <...> Дуато, всю жизнь работавший в первоклассных современных компаниях, опыта в классическом театре не имеет. Соответственно текст Петипа он просто не чувствует, не понимает, где можно резать, а где нет и что к чему можно пришивать. Отбирая кусок вариации у одной из фей и выдавая его другой, он не задумывается над тем, что, собственно говоря, это движение значило, как характеризовало персонажа, как сочеталось с теми па, что были до него и будут после. Глаз все время вздрагивает — ну как будто Наташа Ростова вдруг говорит голосом Пьера Безухова, а Родиону Раскольникову выдана лексика Сонечки Мармеладовой. При этом, что поразительно, исчезает и фирменная, прославившая Дуато музыкальность: некоторые решения настолько не совпадают с Чайковским, что кажется, будто хореограф просто глух. И, к сожалению, все это не имеет никакого отношения к стебу, к постмодернистским играм и т. п. — Дуато абсолютно серьезен, он делает „большой балет по-русски“. Правил его не понимая» [2].

В pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы явно видно авторство Петипа, хотя из партии Голубой птицы исчезли парящие прыжки. Pas de deux Авроры и Дезире оставлено по Петипа практически полностью.

Можно согласиться с И. Скляревской, считающей «что классика для Дуато попрежнему иностранный язык, на котором он хоть уже и изъясняется <...>, но тонкостей не чувствует. Похоже даже, что она кажется ему единым нерасчлененным пластом, иначе как могло случиться, что у него здесь перемешаны пластические коды всех подряд балетов XIX века: в сцену нереид вплавлены мотивы „Лебединого озера“, в партию феи Сирени — вариация Мирты (предводительницы виллис в „Жизели“), да и Дезире (у Петипа изысканный французский принц, торжественно являющийся поцелуем разбудить красавицу), у Дуато копирует то рефлексирующего Зигфрида („Лебединое озеро“), то Альберта, который, терзаясь, идет на могилу погубленной им девушки („Жизель“). Никакой новой глубины в этом нет, есть лишь эклектика — причем, почти пародийная» [3].

В чем проявляется «легкий юмор», о котором с гордостью говорится на сайте театра? Уж не в трактовке ли роли феи Карабос? Эта новинка — неоспоримая придумка Дуато. В партии Карабос — высоченный молодой мужчина, наряженный дамой: бальное декольтированное платье, бриллианты, броский макияж, шикарная прическа. Персонаж из шоу трансвеститов вовсе не сохраняет, а, скорее, разрушает «романтический и волшебный дух знаменитого произведения».

Оформление спектакля (художник-постановщик и художник по костюмам Ангелина Атлагич) эклектично. Условные пролог и финал, где в небесах сияет огромное зеркало-кольцо, соседствуют с очень натуральным лесом. Удачно и зрелищно сделаны сцены, когда заколдованное королевство, погружаясь в сон, зарастает зимним лесом без листьев, а в момент поцелуя Дезире и пробуждения Авроры деревья на глазах зрителей расцветают чудесными цветами. Эффектно и к месту.

* * *

«Ромео и Джульетта» на музыку Сергея Прокофьева. Премьера в Михайловском театре 13 декабря 2012 года.

Возглавляя Национальный театр танца Испании (1990–2010), Начо Дуато в 1998 году впервые обратился к трагедии Шекспира — поставил балет «Ромео и Джульетта». Уникальные возможности петербургской труппы позволили Дуато сделать новую версию, активно задействовав кордебалет. Кроме того, как декларирует сам хореограф в программке спектакля: «Здесь должен чувствоваться дух Средиземноморья. Он складывается из солнечного света, близости моря, запахов апельсинов и жасмина» [4]. Удивительное заявление, ибо как раз этого в балете Дуато нет.

Солнце напрочь отсутствует в новой версии этой печальной повести. Сцена, оформленная в виде черного куба (художник-постановщик Джаффар Чалаби), кажется черной дырой не то в бескрайний космос, не то в глубины человеческого подсознания. Из этого мрака эффектно высвечивает происходящее художник по свету Брэд Филдс. Но это лучи не живого солнечного света, а фантастического, мертвенного светила.

Если балетмейстер Леонид Лавровский в своем легендарном балете «Ромео и Джульетта» соответствовал духу Шекспира и партитуре Сергея Прокофьева, то Дуато дает свое видение и сюжету, и музыке. Хотя сам постановщик говорит: «В своем балете я практически ни на шаг не отхожу от шекспировской истории и сохраняю всех персонажей» [4], на сцене мы видим иное. Остается неясным, почему Дуато убирает столь важную у Шекспира историю вражды двух «равных знатностью и славой» семей. Это равенство имеет в трагедии важнейшее значение, ибо не будь кровной вражды и предрассудков, ничто не помешало бы двум достойным родам объединиться. Тема, казалось бы, не утратившая актуальности и сегодня. Однако, волею Дуато, представители дома Монтекки превращены в простолюдинов. Облаченные в крестьянские одежды они бегают по Вероне с деревянными рогатинами в руках. Эти деревянные рогатины словно взяты напрокат из «Жизели» Матса Эка, где они к месту: важный реквизит, рисующий некую фантастическую деревню. Но зачем они веронским горожанам? Они что — ищут забредшего на городские улицы медведя? А не найдя зверя, лихо бьются (включая представительниц женского пола) с вооруженными мечами мужчинами в черном из клана Капулетти. Если не читать либретто, то происходящее на сцене прочитывается, как народное восстание в деревне (народ с вилами) против фашистских захватчиков (вооруженная банда в черных мундирах).

Дуато отказывается от возвышенной лирики, пафоса высоких чувств. Его Джульетта и Ромео далеки от символических возлюбленных, соединенных навеки вечной и чистой любовью. Этих героев связана чувственность, почти животная страсть.

Особенно откровенна в выражении эмоций Джульетта. Когда на афише в трех первых спектаклях была анонсирована Наталья Осипова, это вызвало удивление: неужели в богатой талантами труппе нет других исполнительниц? После премьеры сомнений не осталось: таких Джульетт, как у Осиповой, больше нет и быть не может. Артистка не стремится наделить свою героиню женским обаянием, красотою. Трудно представить, что это о ней говорит шекспировский Ромео:

Она затмила факелов лучи!
Сияет красота ее в ночи,
Как в ухе мавра жемчуг несравненный.
Редчайший дар, для мира слишком ценный!
Как белый голубь в стае воронья —
Среди подруг красавица моя.

Образ Джульетты, в трагедии Шекспира проходящий сложное развитие от юной девы, почти девочки, до умудренной и решительной женщины, у Дуато такого развития не имеет. И для подобной трактовки лучшей исполнительницы, чем Осипова, не найти. С первого появления в обществе Кормилицы и до последнего вздоха в склепе Джульетта Осиповой наделена невероятной внутренней и внешней энергией. Оголтелая, неугомонная девушка на огромной скорости проносится по сцене, при этом умудряясь исполнять сложнейшие хореографические элементы. Динамичные прыжки с выпяченным вперед животиком, всевозможные раздирашки и высокие хитроумные поддержки чередуются с катанием по полу и эффектными акцентами рук. Эта бесшабашная и мощная Джульетта кажется способной сокрушить не только моральные устои, но в прямом смысле смести с пути родителей, жениха и прочие преграды. Смотреть на осиповскую Джульетту захватывающе интересно, поэтому не возникает мысли: отчего она выбрала именно Ромео и что значит для нее самой внезапно пришедшее чувство.

Зато такие вопросы возникают на спектакле с Джульеттой Анжелиной Воронцовой. Ее героиня по духу принадлежит спектаклю Леонида Лавровского, но вынуждена жить у Дуато.

Ромео в исполнении Леонида Сарафанова выглядит сдержаннее, Иван Васильев в паре со своей постоянной партнершей Осиповой более гармоничен, он привык адекватно отвечать на ее эмоциональные порывы. Однако проявить себя ярко танцовщикам труднее, чем балерине: партия героя и другие мужские партии не характеризуются особым разнообразием. В результате сложно различить Париса (Михаил Сиваков), Меркуцио (Андрей Яхнюк), Бенволио (Николай Корыпаев). Хорошо запоминается только зловещая высокая фигура в черном — Тибальд (Андрей Касьяненко), который имеет свою пластическую лексику.

У Дуато, как и у каждого хореографа, есть свои любимые движения, и греха в том нет. Непонятно только, почему, например, plié по второй позиции проходят



1. Сцена из балета «Спящая красавица». *Фото из архива театра*



2. Ришат Юлбарисов (Фея Карабос), Леонид Сарафанов (принц Дезире). *Фото из архива театра*



3. Наталья Осипова (Джульетта), Леонид Сарафанов (Ромео)



4. Сцена из балета «Ромео и Джульетта». *Фото из архива театра*



5. Сцена из балета «Щелкунчик». *Фото из архива театра*



6. Сцена из балета «Щелкунчик». *Фото из архива театра*

лейтдвижением у Джульетты, Ромео, Капулетти-отца, Кормилицы, представителей клана и гостей в доме Капулетти, Тибальда.

Считается, что Дуато — хореограф, отрицающий пантомиму. По крайней мере, ее использование пока не стало его сильной стороной. Но в своем спектакле Дуато включает пантомиму неожиданно обильно. Словно из драматического спектакля шагнул в танцевальную стихию патер Лоренцо (Алексей Малахов). Во время долгой мизансцены в склепе, где активно действует масса прощающегося со Джульеттой народа, скрюченный Ромео сидит на авансцене у левой кулисы, выражая горе скорбными гримасами. Музыкальная кульминация — смерть Меркуцио, а затем Тибальда — прошли скороговоркой, не обыграны хореографически.

Финал спектакля — двойное самоубийство героев — вписывается в общую концепцию Начо Дуато. По версии хореографа смерть веронских любовников не приводит к примирению. В черном пространстве сцены Ромео и Джульетта одни, их тела поглощает тьма. Одиночество, мрак...

* * *

«Щелкунчик» П. И. Чайковского. Премьера в Михайловском театре 12 декабря 2013 года.

Перед премьерой «Щелкунчика» Дуато сказал, что не взялся бы за такую постановку, если бы судьба не привела его в Петербург. Вероятно, поэтому действие спектакля хореограф перенес из уютного немецкого домика в залы дворца русской столицы начала XX века.

Рождественская история Гофмана могла произойти в любом месте. Важнее другое: о чем эта история? Если исходить из сложной для сценического воплощения музыки Чайковского, то речь идет о взрослении девичьей души, о предчувствии любви. Однако композитор предупреждает, что путь к счастью непрост, он сопряжен с бурями и утратами. Раскрыть на сцене всю глубину музыки «Щелкунчика» до сих пор не удалось никому. И Дуато к Чайковскому не приблизился.

Вероятно, балетмейстер познакомился со всеми существующими версиями «Щелкунчика», и это внесло свою лепту в его работу. Впрочем, оригинальных ходов тоже немало.

Связующую реальное и волшебное действие фигуру Дроссельмейера хореографы трактуют широко — от доброго крестного до мистического демона. У Дуато он лишен определенной характеристики, если не считать за таковую эффектную внешность исполнителя Марата Шемиунова да впечатляющие пинки ногами (!), которые крестный раздает шаловливому брату Маши.

Удачно найден облик мышей: замысловатый грим, накладные торчащие зубы, длинные когти. Мышиное войско немногочисленно: король и восемь рядовых, по пластике похожих на страдающих чесоткой обезьян.

Важная часть балетов Чайковского — дивертисмент. Казалось бы, что проще: музыка есть, труппа Михайловского театра полнится массой блестящих

исполнителей, а перенос сказки в просторный петербургский дворец дает большие возможности для постановки масштабного танца. Случилось же обратное: истинно театральных декораций здесь нет. Как в концертном варианте, на заднике появляются то красный веер, то зонтик, то корабельный штурвал. В пустоте огромной сцены теряются немногочисленные (от двух до четырех) фигурки танцовщиков.

Самым удачным в дивертисменте получился испанский танец (Валерия Запасникова, Андрей Касьяненко), где проявилось актерское взаимодействие партнеров. Но вряд ли был понят детской частью зрителей восточный танец с одалиской (Ирина Перрен) и двумя евнухами (Денис Толмачев, Алексей Кузнецов), вокруг которых ползал с помощью трех «водителей» огромный змей, похожий на состав поезда.

Главным героям предназначены партии, насыщенные сложной техникой. Оксана Бондарева (Маша) и Леонид Сарафанов (Щелкунчик-Принц) блестяще справились с задачей. Однако в спектакле не прозвучала главная тема — тема любви. Нет ее в отчем доме, где детей пинают ногами, нет ее и в отношениях героев. Формально они вместе, и дуэты имеются, но внутренние связи в хореографии не проявлены. Не обыграна Дуато даже эффектная сценографическая находка (художник Жером Каплан), когда сотканная из снежинок елка, вырастая и рассыпаясь, превращается в звездный космос. Тут бы и показать любовь вселенского масштаба, как это положено в сказке.

* * *

Три спектакля «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта» и «Щелкунчик» в редакции Дуато показали, что большие сюжетные балеты по следам мировой классики не являются сильной стороной хореографа. Это не умаляет его достоинств. У таланта разные сферы проявления. Начо Дуато — мастер инструментального танца, ныне широко востребованного современной публикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Спящая красавица». Страница официального сайта Михайловского театра. URL: http://www.mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/the-sleeping-beauty (дата обращения: 20 декабря 2012)
2. *Гордеева А. В.* Михайловском театре танцуют новую «Спящую красавицу» // Московские новости № 185. 2011. 19 декабря
3. *Скляревская И.* «Спящая красавица» в Михайловском: Петипа против Начо Дуато — один ноль // Фонтанка. Ру. 21 декабря 2011.
4. Программка спектакля «Ромео и Джульетта». Михайловский театр. 13 декабря. 2012.

Приложение

ПОСТАНОВКИ Н. ДУАТО В МИХАЙЛОВСКОМ ТЕАТРЕ (В ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ ПОРЯДКЕ)

«Nunc Dimittis». Музыка *Арво Пярта, Давида Азагра*

Одноактный балет
Хореография, костюмы, декорации: *Начо Дуато*
Художник по свету: *Брэд Филдс*
Художник-технолог по костюмам: *Алла Марусина*
Главный хормейстер: *Владимир Столповских*
25 минут
Мировая премьера: Михайловский театр, 15 марта 2011 года

«Без слов». Музыка *Франца Шуберта*

Одноактный балет
Хореография: *Начо Дуато*
Декорации и костюмы: *Начо Дуато*
Художник по свету: *Брэд Филдс* (оригинальная идея — Начо Дуато)
Ассистенты хореографа: *Томас Кляйн, Гентиан Дода*
30 минут
Мировая премьера: ABT, Нью-Йорк, 29 октября 1998
Премьера в России: Михайловский театр, 15 марта 2011 года

«Дуэнде». Музыка *Клода Дебюсси*

Одноактный балет
Хореография: *Начо Дуато*
Художник по костюмам: *Сьюзан Унгер*
Художник по свету: *Николас Фиштель*
Ассистенты хореографа: *Тони Фабр, Эва Мария Лопес Кревиллен*
30 минут
Спектакль был выдвинут на «Золотую Маску» 2010–2011 в номинации «Лучший балетный спектакль»
Мировая премьера: NDT, Гаага, 21 ноября 1991 года
Премьера в России: Михайловский театр, 15 марта 2011 года

«Прелюдия». Музыка *Георга Генделя, Людвига ван Бетховена, Бенджамина Бриттена*

Одноактный балет
Хореограф, художник-постановщик, художник по костюмам: *Начо Дуато*
Художник по свету: *Брэд Филдс*
Художник-технолог по костюмам: *Алла Марусина*

Музыкальный руководитель постановки и дирижёр: *Валерий Овсяников*
Ассистенты хореографа: *Жанна Аюпова, Кирилл Мясников*
В спектакле использованы элементы декораций и занавесы, выполненные художником *Вячеславом Окуневым*
40 минут
Спектакль выдвинут на «Золотую Маску» 2010–2011 в номинациях «Лучший балетный спектакль», «Лучшая работа балетмейстера-хореографа (Начо Дуато)».
Мировая премьера: Михайловский театр, 14 июня 2011 года

«Спящая красавица». Петр Ильич Чайковский

Балет в 3-х актах с прологом
Либретто: *Начо Дуато* по сценарию *Ивана Всеволожского*
Хореограф-постановщик: *Начо Дуато*
Художник по свету: *Брэд Филдс*
Художник-постановщик и художник по костюмам: *Ангелина Атлагич*
Музыкальный руководитель постановки: *Петер Феранец*
Мировая премьера: Михайловский театр: 16 декабря 2011 года

«Многогранность. Формы тишины и пустоты». Музыка *И. С. Баха*

Балет в 2-х актах
Хореограф-постановщик: *Начо Дуато*
Сценография: *Джаффар Чалаби*
Художник по костюмам: *Начо Дуато*
Художник по свету: *Брэд Филдс*
Музыкальный руководитель постановки и дирижёр: *Михаил Татарников*
1 час 50 минут
Спектакль выдвинут на «Золотую Маску» 2011–2012 в номинациях «Лучший балетный спектакль» и «Лучшая мужская роль в балете (Начо Дуато)»
Мировая премьера Веймар, 1999.
Премьера в Михайловском театре: 21 марта 2012 года

«Ромео и Джульетта». *Сергей Прокофьев*

Балет в 2-х актах
Хореограф: *Начо Дуато*
Художник-постановщик: *Джаффар Чалаби*
Художник по костюмам: *Ангелина Атлагич*
Художник по свету: *Брэд Филдс*
Музыкальный руководитель постановки и дирижер: *Михаил Татарников*
2 часа 10 минут
Спектакль выдвинут на «Золотую Маску» 2012–2013 в номинациях «Лучший балетный спектакль», «Лучшая работа дирижёра

(Михаил Татарников)», «Лучшая женская роль в балете (Наталья Осипова — за партию Джульетты)», «Лучшая мужская роль в балете (Леонид Сарафанов — за партию Ромео)».
Премьера постановки в Михайловском театре: 13 декабря 2012 года

«Неводимое» (Invisible). Музыка *Анджея Пануфника*
Одноактный балет
Хореограф-постановщик, художник-постановщик, художник по костюмам: *Начо Дуато*
Музыкальный руководитель постановки и дирижёр: *Алексей Ньяга*
Художник по свету: *Николас Фиштель*
25 минут
Мировая премьера: Михайловский театр, 23 мая 2013 года

«В лесу» (Na Floresta). Музыка *Эйтора Вила-Лобоса, Вагнера Тисо*
Одноактный балет
Хореограф, художник по костюмам: *Начо Дуато*
Художник-постановщик: *Вальтер Ноббе*
Художник по свету: *Николас Фиштель*
20 минут
Мировая премьера: Гаага, Нидерландский театр танца-2, 15 февраля 1990 года
Премьера в России: Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, 24 июля 2009 года
Премьера в Михайловском театре: 23 мая 2013 года

«Щелкунчик». *Петр Ильич Чайковский*
Балет в 2-х актах
Хореограф-постановщик: *Начо Дуато*
Музыкальный руководитель постановки и дирижёр: *Павел Бубельников*
Художник-постановщик: *Жером Каплан*
Художник по свету: *Брэд Филдс*
2 часа
Мировая премьера: Михайловский театр 12 декабря 2013.

УДК 793.3

О. Я. Васильева

ПРОБЛЕМА ЖЕСТА В «ТРАКТАТЕ О ХОРЕОГРАФИИ» С. ЛИФАРЯ

«Трактат о хореографии» Сержа Лифаря, изданный в Париже в 1952 г. издательством «Борда» и посвященный Михаилу Фокину, не знаком русскоязычному читателю. В этой работе знаменитый танцовщик и балетмейстер предпринимает попытку создать собственную теорию хореографического искусства, опираясь как на примеры своих постановок, так и на балеты иных выдающихся мастеров, а также произведения деятелей других областей искусства. Идеи, высказанные в «Трактате», представляются нам актуальными и для современной хореографии.

В частности, интерес вызывают взгляды Лифаря на пантомиму как составляющую балета. Они изложены во второй части «Трактата», названной «Хореографическое воплощение»[1]. Наибольшее внимание Лифарь уделяет жесту в балетной пантомиме, и, в связи с этим, рассматривает три проблемы: противоречие между невозможностью рассказать историю с помощью жеста (поскольку у жеста, по мнению Лифаря, нет способа выразить прошлое и будущее) и повествовательным характером традиционной драматургии балета; оптимальное соотношение танца, мимики и жеста; вопросы согласованности музыки и хореографии.

Мы рассмотрим здесь лишь указанную проблематику, отраженную в «Трактате о хореографии», оставляя за рамками статьи размышления С. Лифаря, не относящиеся к ней.

1. Ограниченность жеста настоящим моментом

Согласно Лифарю[2], «Сущность хореографии в том, чтобы обнаружить, интуитивно или сознательно, необходимый жест, способ пластического выражения эмоции. Сущность хореографии в том, чтобы извлечь душу из пространства тела и, чтобы преуспеть в этом, нужно, прежде всего, чтобы эта сущность знала свои пределы» [1, с. 107].

Лифарь пишет, что понятие естественного жеста тождественно понятию необходимого жеста, а понятие условного жеста тождественно понятию жеста ненужного. Другими словами, по Лифарю, жест, необходимый в какой-то один момент, является естественным жестом этого момента. Как настаивает автор «Трактата о хореографии» коль скоро жест будет оправданным, он будет естественным, хотя таковым будет не всякий жест.

---

[1] См.: Глава «Хореография»: «Границы хореографической экспрессии», «Жест и его значение», «Принцип непрерывности». С. 107–138; Глава «Хореография и ее интерпретации»: «Об акценте». С. 153–156.

[2] «Трактат о хореографии» С. Лифаря цитируется здесь и далее в переводе автора статьи.

Серж Лифарь часто обращается в своих размышлениях о пантомиме к гениям прошлых времен, например к Ж.-Ж. Новерру[3], который пишет: «*Пантомима* не может выражать ничего, кроме текущего момента, *прошлое* и *будущее* не может быть описано жестами. Мастера балета, которые хотят восторжествовать над этими препятствиями, попадают в бредовую ситуацию: с этого момента жесты становятся ничего не обозначающими, а язык, к которому они адаптируются, может быть услышан только посредством их одних» [1, с. 107–108].

Согласно Лифарю, эта особенность жеста органична для танца, но не органична для балетного спектакля как сценического действия, имеющего внутреннее время, прошлое, настоящее и будущее.

«Танец, по своей сути, это композиция, так же хорошо упорядоченная, как литературное или музыкальное произведение, как соната или симфоническая поэма» [1, с 108]. В этом смысле Теофиль Готье[4] ошибался, когда утверждал, что «танец не имеет ни хвоста, ни головы». Полемизируя с Теофилем Готье, Серж Лифарь утверждал, что танец имеет красивую и хорошую завязку, развитие и развязку. Все не так, когда речь идет о сюжете, об основе балета. Танец-балет, так же, как и музыка, одалживает у литературного произведения сюжетную основу, но имеет и свой собственный сюжет, свою собственную логику развития, поскольку владеет собственным языком.

Согласно Лифарю, балет в большом спектакле производит иллюзию действия, протяженного во времени. Поэтому возникают условия, при которых жест должен преодолеть свою природную неспособность выражать что-либо кроме настоящего.

Для преодоления жестом его природной неспособности к повествованию возможно применение двух приемов: приема, основанного на ассоциации лейтмотива[5]

---

[3] *Жан-Жорж Нове́рр* (фр. Jean-Georges Noverre; 29 апреля 1727, Париж, Франция — 19 октября 1810, Сен-Жермен-ан-Ле, там же) — французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ. Считается основоположником современного балета.

[4] *Пьер Жюль Теофи́ль Готье́* (фр. Pierre Jules Théophile Gautier; 31 августа 1811, Тарб — 23 октября 1872, Нёйи близ Парижа) — французский поэт и критик романтической школы, один из авторов либретто балета «Жизель или Вилисы».

[5] *Лейтмотив* — в музыке — характерная тема или музыкальный оборот, которые обрисовывают какой-либо персонаж оперы, балета, программной пьесы, его отдельные черты или определённую драматическую ситуацию и звучат при упоминании о них, при появлении персонажа или при повторении драматической ситуации в разных частях произведения. Первым начал активно использовать лейтмотивы в своих операх Р. Вагнер, хотя сам термин в 1871 году ввёл немецкий музыковед и вокальный педагог Ф. В. Йенс в отношении опер К. М. Вебера. Широкое распространение он получил у Г. фон Вольцогена, который применял его во всех работах, касающихся вагнеровского творчества. Понятие лейтмотива, заимствованного из музыки, используется также и в других видах искусств. Лифарь при иллюстрации лейтмотива обращался, в основном, к творчеству Р. Вагнера, подчеркивая умение последнего вызвать с помощью лейтмотива в уме зрителя ассоциацию именно с определенным предметом, а не абстрактной идеей или эмоцией персонажа (мечом, магическим кристаллом и т. п.).

с идей, и приема, который, можно назвать приемом, основанным на ассоциации лейтмотива с предметом.

Прием, основанный на ассоциации лейтмотива с идеей, согласно Лифарю, является более творческим, чем прием, основанный на ассоциации лейтмотива с предметом. Первый прием состоит в поиске лейтмотивов, которые служат тому, чтобы характеризовать не предметы, но действующих лиц и чувства.

При контакте с каким-либо предметом, феноменом жизни или искусства художник-творец — музыкант, поэт, живописец или хореограф — чувствует, как в нем вибрирует своего рода духовный резонатор, резонатор музыкальный, поэтический, средств живописи или средств танцевальной выразительности. Хореограф, реагируя на резонатор, создает определенное движение. Оно может быть выражено посредством мимики или же акцентированного жеста. Музыкант, который проживает в творческом состоянии картину, поэтическое произведение или эмоцию (для художника «жить в творческом состоянии» это значит преображать феномен повседневной жизни в эстетический феномен), выражает их в мелодии. Вызванная к жизни эмоцией, она становится самодовлеющей, и наступает момент, когда музыкант видит в ней точную иллюстрацию того, что он пережил.

Серж Лифарь утверждал, разоблачая данную иллюзию: «Я создаю танец или танцевальную поэму *в эмоциональной эквивалентности* — и только эмоциональной — с тем, что ее вызвало, и я точно знаю, что я ничего не *иллюстрирую*. Если отнять у зрителя либретто моего балета (это либретто целиком можно вместить в одно слово: название), этот балет станет для него произведением слепого танца и никогда он не узнает, что именно я имел намерение показать. Язык какого-то одного искусства принадлежит целиком и полностью ему одному, и он не может быть переведен на язык какого-то другого искусства»[6] [1, с. 110].

Сам по себе хореографический жест не может ничего сказать[7]. Но тогда каким же образом происходит то, что балет или даже простой танец может производить впечатление, может казаться означающим что-то? Это объясняется двумя способами: 1) потому что инстинкт хореографа внушает ему в рамках чистого языка танца способы достижения надреальных соответствий идей, чувств и действующих лиц и их пластического выражения; 2) потому что средства драматической экспрессии включают в себя пластический элемент.

Относительно первого способа Серж Лифарь писал: «Эта способность уничтожать при самом появлении, сохраняя на глубинном уровне, привязки различного порядка, по моему мнению, находят самое совершенное применение в танце, роль которого именно состоит в том, чтобы создавать вокруг себя атмосферу какого-то нового качества, которая преломляет, трансформирует и вновь составляет образы, которые она трансформирует в соответствии с прихотью нашего воображения, обнаруживать сокровенную суть вещей, отбрасывая все, что есть случайного, соз-

---

[6] Утверждение Лифаря о непереводимости чего-либо с языка одного искусства на язык другого является спорным, поскольку как раз перевод языка одного искусства на язык другого искусства является распространенной художественной задачей. Лифарь имеет в виду ограничение точности перевода эмоциональной, но не образной эквивалентностью.

[7] Не может вызвать ассоциацию с конкретным образом, не обладает способностью к повествованию.

давать не аллегории, но пластические символы, как, например, Перро[8] это сделал в „Жизели“, что я рассматриваю как историческую вершину танца, который остается абсолютно чистым[9], совершенно становясь выразительным[10]. Чудо „Жизели“ заключается именно в интуитивном открытии того, что я называю «над-реальными пластическими эквивалентностями»[11] [1, с. 111].

Серж Лифарь полагал, что надлежит придерживаться одного единственного принципа: принципа применения пластических лейтмотивов. Принцип фундаментальный, так как перед тем как устанавливать па к балету, необходимо определить для себя пластическую совокупность манеры поведения каждого из действующих лиц, его ведущую тему — его ведущий жест, ясно охарактеризованный, который будет следовать ему на протяжении всего балета, однако без того, чтобы ассоциироваться с очевидностью.

Красота произведения заключается не в искусстве умело переплетать лейтмотивы. Кроме того, человеческая психология очень сложна, и каждое из наших состояний синтезирует слишком большое число разрозненных элементов, чтобы была возможность раскрыть их в темах. Лейтмотив должен появляться исключительно в случаях простых, крайних, когда все кристаллизуется в единственном чувстве, вознесенном на вершину своего обострения, когда одна страсть заставляет замолчать все остальные. В принципе — это кажется парадоксальным — чем менее роль персонажа важна, тем более оправданно показать его с помощью какого-то одного лейтмотива. Одна марионетка только может быть выражена в единой теме, пластической или музыкальной.

Ведущие темы могут быть внутреннего или внешнего порядка, иначе говоря, происходить из танца, из хореографического видения, открытого инстинктом, или же из расчета, из заботы о стилизации, умышленной, обдуманной, апеллирующей к конкретному поведению, к мотивам, одолженным у жизни. Серж Лифарь предпочитает первые.

Серж Лифарь рассматривает внешнюю стилизацию[12] на примере сцены 14 из своего балета на музыку Андре Жоливе[13] «Гиньоль и Пандор», поставленного в 1944 г.

---

[8] *Жюль-Жозе́ф Перро́* (фр. Jules-Joseph Perrot, род. 18 августа 1810 г. Лион — ум. 29 августа 1892 г. Сен-Мало) — французский танцор и балетмейстер, один из крупнейших представителей школы «романтического балета».

[9] Чистым в своей хореографической условности, абстрактным от параллелей с обыденным.

[10] Т. е. выражающим нечто, обретающим способность к повествованию, к «рассказыванию» истории из жизни

[11] «Пластические эквивалентности», по Лифарю, — соответствие идей, чувств, и/или действующих лиц их пластическому выражению. «Над-реальные пластические эквивалентности» — соответствие идей, чувств, и/или действующих лиц их пластическому выражению, которое не копирует жестов обыденной жизни.

[12] «Внешняя стилизация», по Лифарю — подражание поведению обыденной жизни, в отличие от «внутренней стилизации» — происходящей из хореографического видения, открытого инстинктом хореографа, способного к установлению эмоциональных эквивалентностей.

[13] *Андре́ Жоливе́* (фр. André Jolivet; 8 августа 1905, Париж — 20 декабря 1974, там же) — французский композитор.

Никто лучше, чем Серж Лифарь не знает своих героев — персонажей балета, поэтому их описание мы процитируем полностью.

«ГИНЬОЛЬ: его руки быстры, ладонь руки напряжена; он перемещается маленькими быстрыми шагами (имитация куклы, живо передвигаемой невидимой рукой) и легко сгибается пополам, как перочинный нож — как кукла на помостках театра на открытом воздухе.

ГИНЬОЛЕТТА: рука равным образом напряжена, жесты обдуманно скачкообразны, взгляд пристальный, голова неподвижна. На губах стереотипная улыбка, которая стирается только в момент сильной эмоции, в мгновение, когда «драма для смеха» становится «драмой для назидания».

ПАНДОР и ЖАНДАРМЫ: на середине лирического па-де-де Пандор останавливается, чтобы поправить свой ус стилизованным жестом. Походка военная, ноги раздвинуты и изогнуты, как если бы жандармы галопировали на невидимой лошади.

ТЕЩА: она пряма как «I», поставлена на пуанты, губы сжаты, голова высоко поднята; ее жесты резки и настолько мало женственны, насколько это возможно. Она не характеризуется ничем, кроме властности, она не умеет ничего, кроме как командовать!

ПРОКУРОР: походка торжественна, величественна; он намеренно производит впечатление скомороха, так же как и судьи, заранее согласные с его аргументами (они стоят перед ним на четвереньках). Одетый в красное, он скачет и кружится вокруг себя, как развертываемый пергамент, как речь, записанная заранее.

ПАЛАЧ: выправка мясника или подручного на скотобойне, сосредоточен на себе, походка тяжелая. Его две руки делают неистовые замахи, воскрешающие в памяти движения топора. Его помощники — это очевидно — копируют своими позами его» [1, с. 117–120].

Лифарь пишет, что в данном случае проблема легко разрешима: хореограф имеет дело с марионетками, с персонажами без всякой психологии. Чтобы их изобразить, допустимо удовлетвориться жестами чисто аллегорическими, вовсе не прибегая к малейшим поискам психо-физических параллелей, поскольку даже предсмертная тоска Гиньоля, уводимого на казнь, не может быть принята всерьез[14]. Гиньоль оказывается в пространстве человеческих, а не условных переживаний, когда неожиданные потрясения реальной агонии бросают его в это пространство. Гиньоль обретает человеческие качества на очень короткое время, так как это все-таки кукла: слишком заостренный драматический эффект скомпрометировал бы цельность фарсового действия, которое ни в малейшей степени не претендует ни на то, что бы быть своего рода французским «Петрушкой», ни на то, чтобы иметь какое-либо символическое значение, способное вдохновить последователей.

Эти многочисленные пластические элементы, заимствованные у обыденной жизни, включаются однако в чистый танец; они составляют противоположность

---

[14] Ср. описание оперы в «Войне и мире» у Л. Н. Толстого. О данном приеме — остранении см. [2, с. 188–189].

академическим жестам; это создает забавные контрасты и приводит к эффекту гротеска.

На полдороге между стилизацией «внутренней» и стилизацией «внешней» находится такой балет, как «Септет»[15]. «Гиньоль» представлял собой галерею кукол; в «Септете» это галерея «типов», и психофизические параллели (психология, разоблаченная поведением — прием, ценный у Ла Брюйера[16], потом у Толстого) там уже появляются.

В «Гиньоле» речь шла только о том, чтобы вытянуть трюки из марионеток; в «Септете» надо было заставить их действовать в другой манере, гораздо менее условной, создать меньше аллегорий, чем пластических символов.

Типы «Септета»:

«УБИЙЦА: перед убийством он затравлен, так как он знает, что идет убивать. Манера беспокойная, жесты сломанные и ломающие; он охотно поворачивается в профиль; он прыгает, как бы принося себя в жертву внутренней борьбе, но его рука уже сжимается на рукоятке воображаемого ножа. Он сам своими прямолинейными прыжками и своими отвесными падениями вызывает в памяти траекторию кинжала. И радостная девочка, которая должна стать его жертвой, танцует с автоматизмом, лишенным жизни, из-за предчувствия.

КОЛДУН: его жесты чародейские и в какой-то мере они подсмотрены у колдунов, которых Лифарь имел возможность наблюдать сам на Бали. Посредством своего танца, который представляет собой вращение по кругу, он ткет наводящую порчу ткань вокруг куклы, которая служит орудием сглаза. Движения, как у глухонемых, таинственные, которые будут нарастать, пока Колдун не упадет в трансе, как в негритянских танцах. Его танец, достигнув пароксизма, внезапно пресекается криком жертвы.

БЕЗУМЕЦ: этот представляет собой марионетку, и его пустота в мозгу выражается посредством ритма «би-боп», которому он неистово предается, танцуя, гогоча и гримасничая, неспособный упорядочить свои жесты. Нехватке интеллекта соответствует полное отсутствие пластической цельности: его танец не является более связным, поскольку он не следует каким-либо идеям.

ПОЭТ: легкий как мяч, он преодолевает пространство, и его танец-пантомима устремляется к шлейфу мечтаний его воображения. Отрыв от реальности и отрыв от земли посредством танца, которые становятся осязаемым выражением психологии, также мало цельной, охотно прыгающей от одного стиля к другому, от одной идеи к следующей, так же как и неосновательная мечтательность этого персонажа. Предыдущему не хватало логики, этому не хватает силы тяжести.

ВЕРЕВОЧНИК: мрачная физиономия и тяжелая походка ремесленника. У него низкий лоб, скошенный и упрямый; манера держать себя механическая,

---

15 *«Септет»* (фр. Septuor) — балет Сержа Лифаря на музыку Жана Лютеса (фр. Jean Lutèce), либретто Франси Бланша (фр. Francis Blanche) по поэме Франсуа Вийона «Баллада о повешенных», поставленный в 1950 г. в Париже в Парижской опере.

16 *Жан де Лабрюйер* (фр. Jean de La Bruyère; 16 августа 1645, Париж, Франция — 10 мая 1696, Версаль, Франция) — французский моралист. Основное произведение — «Характеры» [4].

принужденно-утрированная и «стандартизированная», выражает его глупость. Этот имеет силу тяжести: он тяжелый, даже очень тяжелый; на его танец надеты шоры, так же, как и на его направление мыслей. Единственный намек на его ремесло это веревка, которую он таскает с собой: пластика обращается исключительно к его психологии.

ГОРБУН: из всех действующих лиц это — единственный, который прыгает больше всех и лучше всех» [1, с.121–122]. Лифарь писал о Горбуне следующее: «Его танец воздушен, как вариация, которую я поставил для себя в «Жизни Полишинеля»[17] (двойной тур в воздухе вправо, потом без разрыва двойной тур влево). Было легко подражать природе, представить умирающего горбуна с согнутой спиной и прихрамывающего. Этот прием мне совершенно не подходил: Горбун любит Принцессу и ухаживает за ней в своих мечтах: он видит себя не таким, какой он есть, а таким, каким он хотел бы быть, это именно то, что я хотел показать в его танце, который я придумал для него (прием, который я должен был воспроизвести затем для персонажа Дон Кихота в «Странствующем рыцаре»[18])» [1, с. 122].

Выше были рассмотрены иллюстрации такого положения вещей, когда ведущие темы происходили из внешней или смешанной стилизации. Рассмотрим теперь, что имел в виду Лифарь, говоря о внутренней стилизации в хореографических композициях «Творения Прометея»[19] или «Икар»[20].

Внутренняя стилизация, по Лифарю, это поиск «необходимого жеста», и ни в коей мере не фотографического, это изобретение хореографических деталей, которые отвечают внутреннему чувству, и как это следует из самого этого факта, глубоко субъективны. В этой области нет ни в малейшей мере ни правил, ни законов: все это вопрос вдохновения и личного вкуса.

В начале балета Икар и кордебалет не используют рук в качестве средства выразительности — у них нет еще крыльев, человек не завоевал еще воздушное пространство. Потом, последовательно, Икар пользуется одной рукой, двумя руками, когда он прикрепил свои крылья. Наконец, после падения героя, когда воздушное пространство было завоевано вопреки его наказанию и из-за того, что Икар сумел подняться до солнца, внезапно все руки освобождаются: это рождение новой эры, это провозглашение освобожденного человечества, избавленного от исключительного господства материи, посредством осуществления предназначения Икара.

«Взлет Икара передается на земле пируэтами, широко развернутыми крыльями. Симметрично этому, его вертикальное падение, когда он был подхвачен

---

[17] *«Жизнь Полишинеля»* — балет С. Лифаря на музыку Н. Набокова, поставленный в Парижской опере в 1934 г.

[18] *«Странствующий рыцарь»* — мимодрама с участием хора, хореография С. Лифаря, музыка Ж. Ибера (фр. Ibert, поставлена в Парижской опере в 1950 г.

[19] *«Творения Прометея»* — балет С. Лифаря, поставленный в Парижской опере в 1929 г. на музыку Л. Бетховена

[20] *«Икар»* — балет С. Лифаря на ритмы С. Лифаря и Ж. Сифера при участии А. Оннегера, поставлен в Парижской опере в 1935 г.

воздушными потоками, несомый как мертвый лист, передано посредством быстрого вращения на месте, на земле (все время в одном положении!), мучительного вращения, которое заставляет героя падать как бесформенную массу» [1, с. 124–125].

Это — о темах внутреннего порядка, позволяющих связать персонажа с его идеей.

Выше была описана ситуация, при которой происходит соответствие идей, чувств и действующих лиц их пластическому выражению. В последнем случае — предпочитаемое Лифарем соответствие внутреннее, а не внешнее.

Однако значение, которое может быть присуще хореографическому жесту, самому по себе ничего не означающему, этой ситуацией, как мы помним, не исчерпывается. Вторая ситуация представляет собой соединение пластического элемента со средствами драматической экспрессии.

2. Соотношение танца, мимики и жеста

Мы знаем, что балет и даже простой танец кажутся означающими что-то, потому что в рамках пластического элемента хореограф привносит в них драматическую экспрессию (игру лица и тела).

Вот как видит Серж Лифарь проблему.

Пантомима и мимика находятся на крайней границе танца. Рассматриваемые изолированно, в себе, они абсолютно вне танца. Так, пантомима, с одной стороны, отвергает слово, ограничивает себя жестом, а, с другой стороны, отказывается дойти до танца. В себе она может стать искусством, но, внедренная в балет, она дала бы рождение слишком упрощенному, слишком «фотографическому» способу выражения, как Серж Лифарь судит об этом по рассказу Жана-Луи Барро[21].

Жан-Луи Барро рассказывает о том, как он работал над ролью в своем драматическом спектакле «Вокруг матери» (по роману «Когда я умирала» У. Фолкнера), которую он поставил в 1935 году на сцене театра «Ателье». В этом спектакле Барро изобразил лошадь и объезжающего ее наездника.

Серж Лифарь воспроизводит рассказ Жана-Луи Барро. Суть этого рассказа в том, что Барро репетировал свою роль без соответствующего роли костюма и вообще каких-либо реквизитов, дающих зрителю подсказку об изображаемом образе. При этом он был недоволен собой и никак не мог найти нужные средства выразительности. Незаметно для него за ним наблюдали убирающие зал женщины. И одна из них, случайно поймав его взгляд, сказала: «Я бы очень хотела знать, над чем это вы работаете, вот уже несколько дней, как я смотрю на вас, на эту «лошадь»...» [1, с. 128]. Барро счел, что это было самым сильным подтверждением удачного воплощения его образа.

По мнению Лифаря, спектакль «Когда как я умирала» была успешным, но хореографы совершили бы очень большую ошибку, если бы стали переносить эти

---

[21] *Жан-Луи Барро* (фр. Jean-Louis Barrault, 8 сентября 1910, Ивелин — 22 января 1994, Париж) — выдающийся французский актёр и режиссёр.

приемы Барро в хореографическое искусство. Само очарование славной подметальщицы показывает, до какой степени он «фотографичен»: она в нем ни в коей мере не увидела художественного выражения, «непрямого» выражения чувства, состояния души, но, очень просто, оно усомнилась, не недостает ли лошади на сцене, не зная, что мим занимался *дрессировкой* лошади.

«Злоупотребляя пантомимой, мы рискуем закончить тупиком БАЛЕТОВ ЙОССА[22], например. Его «ЗЕЛЕНЫЙ СТОЛ»[23] — стилизованная пантомима — показался очень новым в момент своего появления (хотя Эмиль Виллермо[24] его немедленно прокомментировал в нелицеприятных терминах:«Господа, одетые в черное, собираются вокруг зеленого стола, и они говорят, говорят, говорят...»), но в последующие годы мы открыли для себя все убожество этой претензии на новизну по той же самой причине слишком большого значения, уделяемого мимике. Гримаса, гротеск, подчеркнутые напряжением мускулов и деформацией черт лица, судорожная патетика или комический шарж — таковы были границы этих драм-пантомим, пластических, мускулистых, пропитанных преувеличенным чувством, но в которых тотально не хватало танца» [1, с. 132].

Существует еще такая разновидность пантомимы, как пантомима, интегрированная в танец[25].

Согласно Лифарю, чтобы быть применимыми в балете, надо, чтобы мимика и пантомима сумели интегрироваться, вписаться в танец. Надо, если воспроизвести выражение Поля Валери[26], чтобы «ноги танцовщиц заставляли завидовать губы поэта». И не лучше ли было бы сказать, вместо того, чтобы говорить мимикой, что все тело должно танцевать, включая и лицо, и что этот танец должен быть в совершенной гармонии с гармонией ног.

Предплечья и кисти рук, все тело танцовщика должны быть выразительными, но какая глубокая пропасть между пластической экспрессией и пантомимой! Серж Лифарь писал: «Я могу совершенным образом подражать манере, походке,

---

[22] *Курт Йосс* (нем. Jooss, 12 января 1901, Ален, Германия — 22 мая 1979, Хайльбронн, ФРГ) — немецкий артист балета, балетмейстер и педагог, смешавший в своём творчестве классический балет и театр; он также широко известен как основатель театра танца (нем. Tanztheater). Йосс создал несколько балетных трупп, самой известной из которых стала Tanztheater Folkwang в Эссене. Одним из первых он осознал необходимость синтеза танца модерн с техникой классического танца и небалетной пантомимы.

[23] Балет Курта Йосса «Зеленый стол. Пляска смерти в 8 картинах для 16 танцоров» поставлен в 1932 г. на музыку Ф. Коэна. Получил 1-ю премию на Международном конкурсе хореографов в Париже (1932) и до сих пор сохраняется в репертуаре нем. и др. театров.

[24] *Эмиль Виллермо* (фр. Émile-Jean-Joseph Vuillermoz 23 мая 1878, Лион — 2 марта 1960, Париж) — французский композитор, музыкальный критик, основоположник кинематографической критики во Франции

[25] Выделение данного вида пантомимы принадлежит С. Лифарю.

[26] *Поль Вале́ри* (фр. Paul Valéry; полное имя — Амбруа́з Поль Туссе́н Жюль Вале́ри (Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry); 30 октября 1871 года, Сет, деп. Эро — 20 июля 1945 года, Париж) —французский поэт, эссеист, философ. Поль Валери известен не только своими стихами и прозой, но и как автор многочисленных эссе и афоризмов, посвященных искусству, истории, литературе, музыке.

жестам кого-либо, но сделаю ли я из этого произведения искусства? И однако пантомима претендует на то, что она может все сказать, все перевести, все выразить мимикой, все скопировать!» [1, с. 133].

По мнению Лифаря, жестикуляция может быть нескольких видов. «Существуют жесты не вынужденные, не утилитарные, незаинтересованные, без всякой практической составляющей, и жесты желаемые, сознательные, заинтересованные, утилитарные. К этим двум видам движений надо добавить еще жесты случайные, конвенциональные и аллегорические» [1, с. 133].

а) *Незаинтересованные жесты*

Это все те, которые сопровождают эмоцию или рассказ, не преследуя какой-либо утилитарной цели. Это «выразительные руки» жителей Средиземноморья, речи, что подчеркиваются родом телесной интонации, совершенно машинальной. Эти жесты в себе не говорят ничего (а впрочем, в целом, жест в себе и не может ничего выражать!), но создают атмосферу и придают более веса нашим словам. Они внушительны, бесконечно разнообразны и индивидуальны. Однако они еще не говорят: они готовы заговорить.

б) *Утилитарные жесты.*

Это рука, которая пишет, это жест косаря, сеятеля, портного, рабочего. Эти жесты крайне бедны в эмоциональном содержании и чисто механические, «стандартизованные» (Чарли Чаплин великолепно продемонстрировал это в своих фильмах). Никакой силы внушения: напротив, движения единообразные, монотонные, безличные, движения, которые в силу самого своего предназначения должны быть механическими. Однако они столь тесно связаны с профессией, с трудом, что их выполнение вызывает в памяти эту работу посредством простой ассоциации идей, совершенно внешней. Достаточно наметить такой жест, для того чтобы немедленно все поняли, что я хочу представить кого-то, кто пишет письмо, например, или хочет вбить гвоздь. Очень важное замечание: никогда неизвестно, выражаю ли я себя в прошлом, в настоящем или в будущем.

с) *Аллегорические жесты*

Это, например, язык глухонемых. Эти жесты могут переводить все равно что, но они полностью привязаны к тому, что они выражают. Каждое движение *тщится* выражать определенное понятие в силу единственного основания — принятого соглашения, а их совокупность составляет настоящий алфавит, который могут понять одни посвященные.

Серж Лифарь рассматривает, каким способом танец использует и преобразует эти различные материалы.

Вполне очевидно, что жесты первой категории, «незаинтересованные» жесты — наиболее из всех богаты творческими ценностями. Они предоставляют обширное поле для эксперимента хореографу и танцовщику, которые впали бы в большой грех обеднения своего искусства, не извлекая выгоды из этого пластического материала. Однако надлежит понять, что эти виды жестов, если они могут

отражать «фактор эмоцию», не добавляют ничего к драматической экспрессии в силу того факта, что они являются индивидуальными. Один из самых пламенных защитников пантомимы, Карло Блазис[27], был вынужден признать, что:

«Жест прекрасен и выразителен, когда он рисует боль, нежность, гордость или удовольствие, но он теряет всякое значение и становится даже смешным, когда он адресуется к логическим построениям» [1, с. 134].

Отсюда следует, что в идеале надлежит прийти к сущностному синтезу «мимического» жеста и чистого «хореографического» жеста: драма и танец удовлетворены, поскольку танец становится экспрессивным, а жестикуляция — танцующей, идеализированной танцем.

Нельзя исключить из балета жесты второй категории (их власть вызывать в памяти определенные вещи часто необходима), но нужно ограничить их использование, так как они слишком бедны тем, что составляет творческие и истинные ценности. Однако они могут быть стилизованы и только при этом условии обогатить танец привнесением в него невыразимого пластического содержания. Комедийные балеты их охотно используют, так как они великолепно подходят пародии.

Согласно Лифарю, своеобразно противоречит всему вышесказанному то, что жесты третьей категории, то есть жесты, которые он называет аллегорическими, самые наименее «танцевальные» из всех, сыграли очень большую роль в балете-пантомиме XYII, XYIII и XIX века.

По мнению Лифаря, искусство символично. В нем каждый творческий образ заставляет рождаться другой; артист создает миф, который он читает на публику, и эта последняя, в свою очередь, становится творцом. Аллегория представляет собой сферу, чуждую искусству: она не обладает ни силой творчества, ни силой убеждения, поскольку она подразумевает всегда одни и те же понятия, поскольку она не рождает особенных образов, способных вызвать новые образы.

Аллегория, на самом деле, это вечный перепев уже имеющихся образов. Вся работа зрителя состоит в том, чтобы понять, а не сравнить, противопоставить, привнести. Аллегория, по сути, сравнима со своего рода кодовым секретом: когда мы видим одну вещь, надо подразумевать другую. Это, скорее, не способ выражения, но некая выражаемая вещь, которая имеет значение в самой себе: для чего разгадывать шарады, вместо того чтобы использовать приемы прямого действия, ведущие к той же самой цели?

Аллегорическая пантомима подобна алфавиту глухонемых, алфавиту «псевдо-пластическому» и «псевдо-танцевальному», еще и поскольку она пользуется жестами. И в этом алфавите надлежит рассмотреть два элемента: 1) жесты без особенной ценности; 2) понятия, которые условно ассоциируются с этими жестами, не будучи связанными с ними органично.

То же самое относится и к псевдо-танцевальной пантомиме по поводу всех этих жестов, которые, в силу того, что они были повторены, потеряли всякую

---

[27] *Ка́рло Паскуа́ле Франче́ско Рафаэле Бальдасса́ре де Бла́сис* (ит. Carlo Pasquale Francesco Raffaele Baldassare de Blasis, род. 4 ноября 1797 г. Неаполь — ум. 15 января 1878 г. Черноббьо) — итальянский танцор, хореограф и теоретик танца.

творческую ценность. Так, на сцене, чтобы дать понять своей партнерше, что он находит ее красивой, танцовщик описывает рукой круговой жест перед своим лицом. Если зритель не знает точное значение этого аллегорического жеста, он ничего не поймет. Если он его знает, он в нем увидит аллегорический смысл, исключая всякий элемент эмоционального или эстетического порядка. Он будет наблюдать движение, которое *не из танца*, движение абстрактное и невыразительное, как человеческое слово, ставшее бессильным в силу того, что было использовано — знак семафора! Не важно, скажем ли мы какой-либо особе «Вы прекрасны!» или сделаем мы жест рукой перед своим лицом: оба эти способа выражения преследуют одну и ту же цель — выразить понятие; они ни в малейшей степени не несут в себе художественного содержания, и, что особенно важно, и один, и другой способ выражения в равной степени мало принадлежит к сфере танца, говорит языком, который не является танцевальным.

Серж Лифарь пишет: «Означает ли это, что в целом я предлагаю исключить пантомиму? И да, и нет. По моему мнению, пантомима должна быть поставлена вне закона в том случае, если она представляет собой *цель в себе*, разрыв пластического континуума, в том случае, если ее интерпретаторы внезапно прекращают танцевать и с растерянным телом ударяются в жестикуляцию, которая претендует на то, чтобы быть представлением драмы, действием. *Балет должен быть оттанцован от начала и до конца*. Вот почему пантомиме я предпочитаю драматическую экспрессию тела, наслаиваемую на танец. Иначе говоря, мимика лица одна живет; остальное тело должно танцевать» [1, с. 136].

3. Принцип согласованности

Большое значение Серж Лифарь придавал принципу согласованности. Вот как он раскрывает этот принцип.

Всякий, кто сделал несколько хореографических этюдов, всякий, кто чувствует себя «вдохновленным» музыкой, думает, что владеет сущностью хореографического искусства. Нигде дилетантизм не процветает так, как в ремесле танца и балета. Даже ребенок часто под воздействием музыки принимается жестикулировать, потом «танцевать». Музыкальный ритм спонтанно заставляет наши мускулы сокращаться в такт (военные это хорошо знают, когда заставляют своих людей выступать под звуки марша и достигают совершенного «размеренного шага») и вызывает своего рода мимическую игру, что многие люди путают с хореографическим искусством.

Чтобы создать хореографическое произведение, недостаточно жестикулировать под музыку и заставлять жестикулировать других. На самом деле, искусство соединения звеньев, искусство хореографической согласованности является самым сложным из всех. «Надо, чтобы в своей совокупности, в своем *стиле* хореография *предшествовала* музыке, последняя может внушать только детали, уточнения, жесты, которые с необходимостью происходят из той же самой атмосферы, из того же самого пластического словаря. В тот момент, когда вы начинаете согласовывать балет с аккомпаниатором, почти вся хореография — по крайней

мере, еще в «возможном» состоянии — существует в вашем воображении. Хорошее зерно, плохое зерно, вы делаете уступки музыкальному ритму или, напротив, он вам внушает другие движения, которые вы можете использовать, только если они принадлежат к той же самой «пластической» сфере» [1, с. 138].

Субъективность хореографического творчества — удобная ширма, которой охотно пользуются, чтобы скрыть недостаток реального вдохновения.

Таковы основные идеи Сержа Лифаря о пантомиме, которые в наше время, когда все чаще хореографы избегают применять жесты, акцентируясь на танце, являются особенно актуальными.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Lifar S.* Traité de choréographie. Paris.: Bordas, 1952. 231p.
2. *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966.

УДК 792.8.: 929

Н. С. Злобина

ГЕОРГИЙ РОЗАЙ — ИМЯ, КОТОРОЕ ЗВУЧИТ ТАК НЕЗНАКОМО
Материалы к биографии

«Кто теперь знает имя танцовщика Розая? Он умер скоро после начала своей карьеры. Что осталось от его успеха, его необычайной удачи в книгах о балете? Никто не был заинтересован не только в том, чтобы превознести его, но даже в том, чтобы отдать должное, чтобы констатировать факт. Разве интересно расхваливать какого-то Розая, имя которого звучит так незнакомо?» [1, с. 128]. Слова Михаил Фокина — грустный эпилог пусть недолгой, но насыщенной жизни талантливого артиста. Имя характерно-гротескового танцовщика Императорских театров, участника дягилевской антрепризы Георгия Альфредовича Розая (1887–1917) незаслуженно быстро было предано забвению. Долг исследователя — вписать эту загадочную фигуру в историю русского балета.

Из метрической книги о крещении Георгия Розая мы можем почерпнуть следующее: отец — итальянский подданный Торквато Альфредо Фортунато Розай, мать — крестьянка Матрена Фоминишна [2, л. 2].

Русский хореограф и педагог Федор Лопухов[1] в своих мемуарах упоминал о Г. Розае, как о представителе цирковой династии [3, с. 167]. Некоторые генеалогические сведения удалось найти на одном из немецких интернет ресурсов, посвященных цирковому искусству [5]. Дед Бальдассаре Розай с женой Альбиной Ломбалли были родом из Флоренции, а для отца Георгия, Торквато, Россия стала второй родиной. Старший сын Торквато — Евгений (1885–1956), пошел по стопам отца, выступал с лошадьми в цирке на Фонтанке. Судьба Георгия Розая сложилась иначе. Он начал балетную династию, которую, спустя десятилетия, продолжил его племянник по материнской линии — балетмейстер Юрий Григорович.

В «Ученическом деле» Г. Розая сохранилось написанное его отцом прошение о принятии сына в число приходящих воспитанников, датированное августом 1897 года. В соответствии с положением об Императорских театральных училищах в них могли учиться только русские подданные [6, с. 253]. Потому отец будущего танцовщика, буквально через два дня после поступления сына в училище, подал прошение о принятии семейства в русское подданство [7, л. 3–4].

Некоторые черты характера будущего танцовщика отражены в воспоминаниях современников и официальных документах.

---

[1] *Лопухов Федор Васильевич* (1886–1973) — советский артист, хореограф и педагог, основатель кафедры «Режиссуры балета» в Санкт-Петербургской Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Так, Бронислава Нижинская[2] писала: «<...> Вацлав начал рассказывать мне о своей жизни в Училище, о том как некоторые мальчики толкали и дразнили его на уроках танцев за то, что он хорошо занимается. <...> Он назвал мне трех своих главных врагов» [8, с. 148]. Среди названных был и Георгий Розай.

Г. Розай был проказлив, и однажды шалость, в которой он принял участие, едва не обернулась трагедией. По словам Б. Нижинской, однокашники подначивали её брата прыгнуть через подставку для нот, зная, что тот способен перескочить через семь скамеек. Вацлав прыгнул, но неудачно — сильно ударился животом, потерял сознание и оказался в больнице.

В. Нижинский уверял, что не помнит, как это случилось. После инцидента администрация училища провела расследование. Г. Розаю, А. Бурману[3] и Г. Бабичу[4] снизили отметки за поведение и на одно воскресение их не отпустили домой [8, с. 165–166].

В. Нижинский впоследствии, как ни странно, продолжил общение с нашкодившей троицей. Его сестра пишет: «Новые приятели Вацлава — Розай, Бурман и Бабич — опасная компания, дружба с ними не доведет его до добра. Они нарочно создают брату в Училище дурную славу, чтоб отметки у него были хуже, чем у них. Вацлав очень вспыльчив. Они дразнят его, вызывают на драку, а потом всю вину взваливают на него» [8, с. 172]. Такое жестокое «дружеское» соперничество нельзя не признать вполне закономерным в отношениях между двумя самобытными, талантливыми личностями.

Озорной характер Г. Розая приносил ему массу неприятностей. Документально подтверждено еще одно крупное нарушение дисциплины воспитанником. В предвыпускном классе пропал ключ от двери, ведущей с церковной лестницы в женское отделение училища. Позже ключ, а также новенькую копию с него, обнаружили в тумбочке Георгия. На все вопросы «злоумышленник» давал уклончивые ответы: якобы ключ ему дали на хранение, а кто дал, он сказать не может в силу товарищеских отношений. Откуда появился дубликат, он забыл. Инспектор училища предлагал подвергнуть Г. Розая следующему наказанию:

«– лишить его до конца текущего учебного года отпуска домой на праздники, <...>;

– отстранить его от участия в экзаменационном спектакле;

– перевести его с первого марта 1906 года в разряд своекоштных», что безусловно сильно ударило бы по бюджету семьи Розай» [7, л. 11].

Размер ежемесячной выплаты составлял 25 рублей, достаточно большую по тем временам сумму. Мать Г. Розая подала прошение директору Императорских театров, где описывала бедственное положение семьи, впавшей в долги, и указывала, что не в состоянии оплачивать обучение сына [7, л. 12]. Через какое-то время, приняв во внимание, что Георгий находится на последнем году обучения,

---

[2] *Нижинская Бронислава Фоминична* (1891–1972) — артистка Императорских театров, участница дягилевской антрепризы, хореограф и педагог, сестра В. Нижинского.

[3] *Бурман (Кучинский) Анатолий Михайлович* (1888–1962) — артист Императорских театров, участник дягилевской антрепризы.

[4] *Бабич Георгий Иванович* (р. 1889-?) — артист Императорских театров.

а поведение его не заставляет желать ничего лучшего (видимо, выпускник взялся за ум), инспектор училища И. Мысовский предложил не отчислять мальчика, а оплату в размере 300 рублей взыскать из жалования, которое он будет получать в Императорских театрах. Выплату предлагалось рассрочить на один год [7, л. 1]. Заметим: годовое жалование начинающего танцовщика тогда составляло всего 600 рублей.

В старших классах Г. Розай выделялся как один из лучших учеников, в известном смысле соперничая с В. Нижинским: оба отличались очень высоким прыжком. При этом Нижинский высоко оценивал способности своего однокашника. «Вот видела бы ты Розая!» — говорил он сестре [8, с. 249].

Высоко ценил обоих начинающих артистов и Михаил Фокин, он писал: «<...> среди танцовщиков хорошие надежды подают Розай и Нижинский» [1, с. 298]. Когда в 1905 году хореограф-реформатор поставил для выпускного спектакля училища свой первый балет «Ацис и Галатея», Г. Розай и В. Нижинский исполнили там сольные партии в «Танце фавнов». Однако пресса упомянула только второго [8, с. 250]. В 1907 году Г. Розай и В. Нижинский участвовали в балете Фокина «Эвника» (он танцевал Негра, а В. Нижинский — Греческого раба). Хореограф рассказывал о предстоящей премьере: «Танец на бурдюке» — состязание двух рабов, поочередно пляшущих на мешке из бараньей кожи, в котором хранится вино. Устоять и особенно танцевать на этом шарообразном предмете было нелегко и мы (артисты-исполнители и я, им это показывающий) падали и ушибались, прежде чем навострились» [1, с. 93].

В выпускном спектакле (1907) Г. Розай исполнял «Венгерский танец» с И. Неслуховской, pas de quatre с Б. Нижинской, Ф. Георгиевской и А. Эрлером. А также — номер, принесший ему впоследствии европейскую известность. Речь идет о «Танце шутов», который М. Фокин ставил для него и еще шести мальчиков. Этот танец входил в картину «Оживший гобелен» из балета Н. Черепнина — А. Бенуа «Павильон Армиды». Г. Розай утверждал (по свидетельству Б. Нижинской), что никогда не видел такого трудного танца. «Есть там одно па: нужно высоко подпрыгнуть с поджатыми ногами по-турецки, а затем опуститься на одно колено». По мнению танцовщика, требовательность М. Фокина доходила иногда до жестокости [8, с. 258–259]. Это же подтверждает сам хореограф: «О, как я помучил мальчиков, прежде чем достиг идеального исполнения! Но как охотно они „истязались", как были счастливы, когда публика не выдержала и разразилась несмолкаемыми аплодисментами!» [1, с. 101] Рецензент «Петербургской газеты» писал, что зрители «так шумели, требуя повторения, что мальчики, с Розаем во главе, остановились среди сцены, не зная, что делать» [9, с. 4].

Соперничество между Г. Розаем и В. Нижинским продолжалось. Готовясь к выпускному спектаклю, Г. Розай сказал Брониславе: «Просто не понимаю зачем поставили меня в этот классический pas de quatre. Я думал, давно решено, что классическим танцовщиком будет твой брат — Вацлав, а я — характерным» [8, с. 258–259]. Его мнение опровергают отзывы критиков: «Воспитанник Розай — виртуозный классический танцовщик, очень хороший характерный и прекрасный кавалер» — писал рецензент «Биржевых ведомостей». [10, с. 3]

С 1 июня 1907 года Г. Розай был определен на действительную службу артистом балетной труппы Мариинского театра. Судя по афишам, в летние месяцы своего первого сезона он выступал в Павловском театре и в Красном селе, где традиционно располагался лагерь военных учений. Он выходил в венском вальсе («Valse viennoise») и танце гусар «Toborso» («Danse de hussarde») в балете «Привал кавалерии» [11], появлялся в чардашах [12], мазурках, матлотах [13] в различных балетных дивертисментах.

Несмотря на то, что сезон открывался в сентябре, на сцену Мариинского театра в качестве танцовщика Г. Розай вышел только двадцать пятого ноября. В тот день состоялась премьера балета «Павильон Армиды», куда вошел уже упоминавшийся «Танец шутов», в котором он солировал. До конца года артист еще пять раз появился в этой партии[5].

Однако Дирекция Императорских театров не спешила использовать его выдающиеся способности. Кроме «Павильона Армиды» в первые годы работы Г. Розай практически не участвовал в других спектаклях. Лишь на премьере пятиактного балета Николая Легата «Аленький цветочек» в декабре 1907 года он удостоился быть одним из тридцати двух исполнителей финального вальса, а в декабре 1908 года танцовщик появился в «Danse pastorale» и «Танце лидийских юношей» в возобновленном балете Ц. Пуни — М. Петипа «Царь Кандавл».

М. Фокин, напротив, продолжал занимать молодого артиста в своих хореографических экспериментах. 26 января 1908 года на маскараде «Ночь Терпсихоры» в пользу Российского общества покровительства животным были показаны «танцы прошлого, настоящего и будущего». Г. Розаю представилась возможность выступать в одном спектакле с О. Пре-ображенской, А. Павловой, Т. Карсавиной, Л. Кякшт, А. Бекефи, И. Кусовым. В «Биржевых ведомостях» появилась короткая заметка, из которой известно, что танцовщик в паре с Е. Смирновой под оркестр балалаечников исполнял русские танцы [15, с. 8].

Судя по театральному «Журналу распоряжений», Г. Розай очень часто и подолгу болел, был «признан совершенно не способным к военной службе, а потому освобожден от нее навсегда» [2, л. 3].

Переломным для артиста стал 1909 год. В начале года в Мариинском театре ему доверили несколько новых партий, в том числе он исполнил Обезьянку в «Дочери Фараона», Греческого раба в «Эвнике» (партию, исполненную ранее В. Нижинским), Фавна в картине «Осень» из балета «Времена года», а также Полишинеля в «Фее кукол». В бенефис кордебалета Г. Розай солировал в гопаке из оперы П. Чайковского «Черевички», и, как писал В. Светлов, «гопак в лихом исполнении наших танцовщиков, во главе с г-ном Розаем, прошел отлично и имел шумный успех» [16, с. 5].

Но подлинным триумфом для танцовщика стало участие в «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже. Эти гастроли принесли ему не только европейскую известность, но и послужили причиной продвижения по служебной лестнице на родине.

---

[5] В петербургском Музее театрального и музыкального искусства хранится костюм Г. Розая для роли Короля шута из балета Н. Черепнина «Павильон Армиды».

19 мая 1909 года состоялось первое выступление дягилевской антрепризы в театре «Шатле». В. Светлов писал: «Парижане до приезда русских артистов не признавали мужских танцев, но нужно было видеть, как они бурно аплодировали танцам Нижинского, Розая, Больма и других танцовщиков в „Игоре“, „Армиде“ и „Пире“. Можно смело сказать, что наши танцовщики совершили переворот в этом смысле» [17, с. 193]. Г. Розай танцевал одного из рабов в «Клеопатре», половецкого мальчика в «Князе Игоре», особенно отличился в партии Короля шутов в «Павильоне Армиды». Успех его был так велик, что ему, вместе с другими шутами из «Армиды» предложили двухмесячный контракт с лондонским мюзик-холлом «Колизей» [18, с. 124]. За ежедневное исполнение танца шутов Г. Розай, по условиям контракта, должен был получать 800 рублей в месяц, — то есть больше, чем за целый год работы в Мариинском театре [19, с. 382]. К слову, участие в антрепризе С. Дягилева приносило ему примерно такую же сумму.

Принимавшая участие в английском гастрольном турне Т. Карсавина[6], вспоминает, что пол в «Колизее» был жестким, с медными заклепками, о которые балерина разбивала пальцы ног [20, с. 183]. Можно представить, каково было Г. Розаю, с высоты приземлявшемуся на колени.

По мнению В. Красовской[7], Г. Розай во время своих лондонских выступлений терял профессиональную форму, так как выход в одном номере исключал серьезные занятия классическим танцем [19, с. 383]. Однако это утверждение кажется слишком категоричным. Не забудем, что он был в Лондоне летом, во время отпуска в Императорских театрах, и, таким образом, его выступления только способствовали поддержанию исполнительского мастерства.

С нового сезона (вероятно, под впечатлением парижских триумфов), Дирекция перевела Г. Розая из кордебалетных артистов в корифеи и повысила оклад до семисот двадцати рублей в год. [2, л. 24] Каждый следующий сезон денежное содержание танцовщика возрастало. В сентябре 1910 года оно составило девятьсот рублей [2, л. 34], а через месяц девятьсот шестьдесят [2, л. 34]. В начале сезона 1911 года его перевели из корифеев во вторые солисты и подняли оклад до тысячи двухсот рублей в год [2, л. 41–42].

Однако, несмотря на официальный статус, танцовщик не стал чаще появляться на сцене. За сезоны с 1909-го по 1915 год репертуар Г. Розая пополнился в основном характерными партиями и выходами в кордебалете. Он исполнял «Сарацинский» и «Венгерские» танцы в «Раймонде», «Танец Уральцев» в «Коньке-горбунке», «Танец жителей Гималайских гор» в «Талисмане», «Индусский танец» в «Баядерке», «Испанский танец» в «Щелкунике», «Цыганский» в «Дон Кихоте», выходил в вальсе в «Лебедином озере», в «Лезгинке» из оперы «Руслан и Людмила». К сольным ролям можно отнести лишь двойку Сатиров в картине «Лето» из «Времен года», партию механической куклы-Рекрута из «Щелкунчика», а также

---

6 *Карсавина Тамара Платоновна* (1885–1978) — артистка Императорских театров, участница дягилевской антрепризы, педагог, вице-президент англ. Королевской академии танца.

7 *Красовская Вера Михайловна* (1915–1999) — профессор, доктор искусствоведения, сов. историк и критик балета.

принца Хохлика из балета «Спящая красавица» [21] (хотя последняя партия лишена танцевальности и наверняка была неинтересна талантливому артисту). Кроме балетов Г. Розай был занят в танцевальных номерах в различных операх: Шут в музыкальной легенде «Чудо Роз» [22], Пастух в интермедии «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» [23], четверка Скоморохов в «Снегурочке» [24].

Скупые сведения о личной жизни Г. Розая можно почерпнуть из материалов «дела о службе». В архивных бумагах остался зафиксированным романтический эпизод. 12 декабря 1907 года танцовщик обратился в контору Императорских театров с просьбой выдать свидетельство на вступление в законный брак с артисткой частных театров Раисою Тимофеевной Шредер [2, л. 14]. Свидетельство было получено, но по неизвестной причине брак не состоялся. А в феврале 1910 года Розай обвенчался с дочерью купца второй гильдии Екатериной Семеновной Токмачевой [2, л. 29–30].

Вместе с супругой он в составе антрепризы С. Дягилева в 1910 году вновь отправился за границу. Во втором «Русском сезоне» артист сохранил свои прежние партии и выступил Юношей в «Шехеразаде», а также исполнил соло в финальном танце дивертисмента «Ориенталии» [8, с. 63]. В 1911 году Г. Розай в последний раз танцевал у С. Дягилева. В новых балетах, представленных дягилевской труппой в Париже, он появился в партиях: Беотийца в «Нарциссе», Золотой рыбки в «Садко», Кучера в «Петрушке» — и традиционно имел успех в танце шутов из «Армиды».

В этом же сезоне дягилевскую труппу пригласили в Лондон на торжественную коронацию Георга V. Гала-спектакль со смешанной оперно-балетной программой был дан 26 июня. Режиссер антрепризы Сергей Григорьев вспоминал, что «<...> при общем успехе церемонии спектакль несколько потускнел. Внимание было приковано не столько к сцене, сколько к королю Георгу и королеве Марии и, хотя труппа танцевала, как всегда, хорошо, аплодисменты были лишь знаком вежливости. Даже Нижинскому не удалось привести публику в обычный экстаз; единственное, что вызвало большое воодушевление, — на редкость темпераментный танец буффонов, возглавляемый Розаем, в „Павильоне Армиды“» [25, с. 58]. Так в Лондоне отозвалось эхом былое соперничество двух однокашников.

В России отношения между танцовщиком и Дирекцией Императорских театров были достаточно сложными. В 1913 году с артистом был подписан годовой контракт. Согласно ему, он беспрекословно должен был танцевать то, что ему поручено Дирекцией и на той сцене, где это необходимо. За выступления без официального разрешения Директора танцовщик подвергался штрафу. Раньше указанного срока контракт можно было прервать либо по болезни артиста, продолжающейся более четырех месяцев, либо из-за нарушения условий, причем Г. Розай должен был выплатить неустойку в размере годового жалования. [2, л. 51]. Что стояло за этими строками — желание Дирекции пресечь его прогулы и запретить участие в антрепризных спектаклях — неизвестно. В сентябре 1913 года Г. Розай подал прошение об отставке, но оно было отклонено.

В этом сезоне танцовщик много болел и к тому же позволял себе нарушать дисциплину: не приходил на репетиции и даже на спектакли. В одной из своих

объяснительных записок он сообщал, что не мог аккуратно являться к служебным обязанностям вследствие снежных заносов, как проживающий за городом [2, л. 64]. Действительно, в «Деле о службе» сохранился адрес Г. Розая: Старый Петергоф, Новые места, Сергиевская улица, дом Смирнова.

27 марта 1914 г. танцовщик отказался выйти Принцем Хохликом в «Спящей Красавице». Но, несмотря на многочисленные нарушения, дирекция не торопилась разрывать контракт с артистом, и даже продлила его еще на год. Однако поведение Г. Розая не изменилось [2, л. 70–71]. Можно оправдать его только тем, что руководство не предоставляло танцовщику возможности проявить в полной мере свою артистическую индивидуальность. Поэтому Г. Розай искал творческой реализации вне театра: из служебных рапортов известно, что он танцевал, например, в оперных спектаклях Народного дома [2, л. 74].

В 1915 году Розай обратился с просьбой об увольнении его в отпуск без сохранения содержания с 26 февраля по 1 мая, т. е. вплоть до истечения срока контракта. Возможно, он имел предложения участвовать в антрепризных спектаклях, возможно — полноценно работать не позволяло здоровье. Нужды в деньгах он не испытывал. Известно, что еще в 1912 году

Г. Розай получил разрешение Конторы Императорских театров открыть в Петергофе на имя жены гостиницу без крепких напитков и с установкой двух биллиардных столов [2, л. 48]. Видимо, прибыль от содержания гостиницы была солидной.

В театральном «Журнале распоряжений» от 7 мая 1915 года объявлено, что артист балетной труппы Георгий Розай уволен со службы [2, л. 79]. Скорее всего, именно этот документ стал отправной точкой для историков балета, а справочные издания зафиксировали, что Г. Розай работал в Императорских театрах вплоть до 1915 года. Но в «деле танцовщика» сохранились рапорты режиссера балетной труппы, датированные также и 1916 годом [2, л. 80, 82–83]. Это подтверждают афиши: с сентября 1915 по февраль 1916 он выходил на сцену в балетных спектаклях двенадцать раз. На этом следы театральной деятельности Г. Розая обрываются.

По иронии судьбы два соперника — Георгий Розай и Вацлав Нижинский ушли со сцены в один и тот же год. В 1917 году, в возрасте двадцати девяти лет, Розай безвременно скончался. Тогда же заболел и был потерян для этого мира до конца своих дней Нижинский. Одновременно с двумя выдающимися танцовщиками ушла в небытие Императорская сцена, закончился Серебряный век русского балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
2. Дело о службе артиста балетной труппы Георгия Альфредовича Розай (1907–1916) // РГИА. Ф. 497. Оп.13. Д. 903. 19 л.
3. *Лопухов. Ф.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство 1966. 373 с.
4. *Григорович. Ю.* Театр Большой — ему видней // На Невском. Август 2007.

5. Familientradition. URL: http://www.rosai.de/tradition/tradition.html. (дата обращения 20.05.2013).
6. Императорские театральные училища // Ежегодник Императорских театров. Сезоны 1890–1891 гг. СПб., 1892. С. 253.
7. Дело канцелярии императорского СПб Театрального Училища. Георгий Розай (1899–1907) // РГИА. Ф. 498. Оп.1. Д.34. ед. хр. 4906. 81 л.
8. *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. Часть 1. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1999. 351 с.
9. Театральное эхо // Петербургская газета. № 105. 17апр.1907. С. 4.
10. Экзаменационный балетный спектакль. Около рампы // Биржевые ведомости. № 9852. 17 апр. 1907. С. 3.
11. «Привал кавалерии» одноактный балет. Муз. И. Армсгеймера, хор. М. Петипа. Красное село // Афиши Императорских театров от 22 июня.1907.
12. Чардаш. Хор. Л. Иванова, муз. Ф. Листа. Красное село // Афиши Императорских театров от 03 июля.1907.
13. Мазурка на муз. Венявского, Мателот. Павловский театр // Афиши Императорских театров от 22 июля.1907.
14. Ночь Терпсихоры // Биржевые ведомости. № 10321. 26 янв. 1908. С. 5.
15. *Светлов В.* Бенефис кордебалета // Биржевые ведомости. Веч. Вып. № 11466. 14 дек. 1909. С. 8.
16. *Светлов В.* Современный балет. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 352 с.
17. *Бакл Р.* Вацлав Нижинский. Новатор и Любовник. М.: ЗАО Центрполиграф, 2001. 493 с.
18. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. 528 с.
19. *Карсавина Т.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 248 с.
20. «Спящая красавица» муз. П. Чайковского, хор. М. Петипа // Афиши Императорских Театров от 02 нояб. 1911.
21. «Чудо роз» муз. легенда в 4х действиях, либретто Б. Никонова, муз. П. Шенка, сцен. пост. Боголюбова, танцы пост. Н. Легат // Афиши Императорских Театров от 24 сент. 1913.
22. «Пиковая дама» муз. П. Чайковского // Афиши Императорских Театров от 31 янв. 1914.
23. «Снегурочка» муз. Н. Римского-Корсакова // Афиши Императорских Театров от 09 окт. 1914.
24. *Григорьев С.* Балет Дягилева. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 1993. 383 с.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 159.9:7

И. Н. Димура

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПСИХОЛОГИИ

Понятие красоты может рассматриваться в качестве главного интереса психологии и этики. Трудно не согласиться с мнением Джеймса Хиллмана: «Из всех грехов психологии самый тяжкий — пренебрежение красотой» [1]. Зато в сфере искусства наблюдается встречный процесс, стремление к психологическому осмыслению эстетических феноменов. Так, например, К. Малевич считал, что живопись выражает состояние психики [2].

Современные авторы охотно подчеркивают тенденции эстетизации в современном обществе: «В научных исследованиях, посвященных анализу и критике современной культуры, стал распространенным термин „всеобщая эстетизация“ как обозначение особого стиля отношения к действительности, при котором качество внешней формы оказывается доминирующим фактором оценки, превосходящим внимание к внутреннему наполнению. Этот способ восприятия характеризуется как черта массовой культуры и „общества потребления“. Но в нем затрагиваются и более глубокие слои сознания, полностью перестраивающегося в соответствие с новым характером восприятия» [3].

Красота никогда не входила в состав ценностей психологии первого ряда. Отдельные попытки исследования эстетического переживания предпринимались, но вряд ли их можно счесть вполне удовлетворяющими: психоанализ сильнейшим образом повлиял на то, как воспринимается психология, как она себя репрезентирует в обществе, как влияет на культуру, используя при этом эстетическую проблематику; гештальтпсихология определила законы восприятия и привлекательности тех или иных объектов, она «явилась психологической теорией и методологией, созданной для изучения эстетических норм... термин эстетика происходит от древнегреческого слова „воспринимать“» [4, с. 4]; некоторые виды арттерапии используют приемы художественного творчества.

Однако восприятие деятельности психолога как эстетической во многом связано с тем, как общество воспринимает само себя и человека, под влиянием психологии.

Можно любую деятельность понимать как эстетическую, потому что в основе психического уже лежит довербальная эстетическая оценка, позволяющая организму удовлетворять свои потребности: «Эстетическая оценка — довербальный

и дорефлексивный процесс, лежащий в основе образования гештальта[1]» [1]. Эстетическое создает первичное поле опыта.

Деятельность психолога эстетична потому, что имеет своими средствами эстетические, направлена на оптимизацию здоровья как полноты существования. При этом «здоровье может быть выражено и признано качеством контакта, без опоры на внешние критерии сравнения. Красота контакта является мерой здоровья», — утверждает Дж. Франчесетти [1]. Таким образом, в основе человеческого взаимодействия, взаимоотношений и деятельности лежат эстетические критерии.

Крупнейший гештальттерапевт Дж. Зинкер убежденно пишет: «Мы ищем простую красоту психотерапевтических интервенций, с их темами, развитием и решениями. Каждая терапевтическая встреча потенциально является фактом искусства» [4, с. 32], подчеркивая эстетические компоненты, эстетические ориентиры глубоко драматичного контакта психолога и клиента. Но и сам процесс оказания психологической помощи оказывается творческим, изменяющим самих участников. Психология использует в качестве методики игру, свободную деятельность, театрализируя, преобразовывая с их помощью воспринимаемую реальность, тем самым вырываясь из пут обыденности. «Мы не можем эстетически оценивать без того, чтобы не быть вовлеченным в создание объектов. Не существует вещи, объекта красивого самого по себе, есть только опыт создания красоты в присутствии того, что становится источником красоты. В красоте мы можем уловить проявление жизненного мира» [1].

Эстетика — знание, изначально эмоционально настроенное, «осознавание того, что происходит на границе контакта, что происходит в сотворчестве опыта, осознавание того, что было движением во время встречи, и осознавание того, как мы двигаемся вместе, содвижение друг к другу — все это помогает быть эмоционально двигающимися вместе» [1]. Аффективная наполненность контакта, чувственность встречи делает момент психологического преображения эмоционально наполненным, а значит, имеющим смысловую нагрузку. Следовательно, эстетические составляющие априорно включены в процесс личностного роста.

Эстетическое знание рождается в данный момент, эфемерно (оно длится столько, сколько длится опыт), телесно (воплощено в чувствах и резонансе тела). По мнению Дж. Франчесетти, именно эстетическое формирует субъекта, как инициатора, автора и деятеля, а не «ре-актора».

В то же время эстетический опыт интерсубъективен: красота (эстетический жест) — это способ установления связи со значимым Другим. При этом происходит идентификация с символическим порядком (вертикалью культуры), утверждает Рената Салецл [1]. Эстетическое отношение человека к сферам его деятельности предполагает и его этическое измерение, хотя оценочности психологи стремятся избегать. Примером служит эстетическая «правильность»

---

[1] *Gestalten* означает «облечь в форму, придать значимую структуру». Точнее говорить не Gestalt (форма, образ, структура), а Gestaltung, что означает еще продолжающееся или уже закончившееся действие, подразумевающее процесс придания формы, процесс формообразования.

движений при обучении балету, которая несет ощущение гармонии, а значит, включает в себя ценностные ориентиры. Педагог, как и психолог, при этом выступает носителем эстетических и этических ценностей. Его слова поэтичны потому, что метафоричны, и потому, что владеющий телом психолог, использует тактильные ощущения, свои и клиента, идя самым коротким путем к бессознательному. Метафора преобразовывает, потому что контактна, связана с красотой в момент ее создания.

Связь развития психологии и эстетических феноменов

Возникновение психологических теорий, обслуживающих творческую деятельность, во многом связано с ответом на вызовы жизни, на явления культурные:... «психотерапевтическая новизна более близка новизне художественной, когда автор свободно отзывается на изменения „духовной ситуации эпохи“; она далеко отстоит от новизны научной, которая сформирована логикой научного доказательства, где намного меньше места произволу личности исследователя, озабоченного реализацией собственных интересов... Речь зачастую идет только о перемене интеллектуальной моды», — утверждает А. И. Сосланд [5, с. 19].

Ему вторит уже упомянутый Дж. Зинкер: «Гештальт-процесс формирования фигуры и функционирование семейной системы можно воспринимать эстетически, как художественное произведение. Такое восприятие помогает терапевту вырабатывать стратегию и способ интервенции в семейной терапии» [4]. Восприятие продуктов труда психолога и педагога, зачатую тоже, подчиняется скорее эстетическому и этическому оцениванию, чем собственно психолого-педагогическому.

В тоже время психология, как и педагогика, падка на использование в качестве «случаев», примеров, иллюстраций культурных феноменов: «Патографический дискурс превращает произведение искусства, биографию человека или ритуальный обычай в еще один клинический случай. Произведение искусства, в свою очередь, встраивается в структуру школьного дискурса, и этой структурой поглощается и усваивается. Оно не просто является подходящим для иллюстративных целей, но и очень показательно, наглядно» [5, с. 23–24]. Всем известны педагогические и психологические мифы, которые упрощают и уплощают познание жизненных феноменов.

Рассмотрим эстетические аспекты психологии. Что позволяет видеть в психологии эстетическую составляющую?

1. Гуманитарность психологического знания и опыта. Прибегнем к цитатам, иллюстрирующим посыл: «Психотерапия, относящаяся, безусловно, к разряду гуманитарных наук („наук о духе“, по В. Дильтею), получает „свои“ стимулы из гуманитарной сферы. ... Это могут быть импульсы, исходящие из различных сфер искусства. Другой источник влияния извне — это разного рода культурные практики, которые порой целиком заимствовались психотерапевтами для их нужд и после незначительной перекройки употреблялись в дело. Тут достаточно вспомнить о психодраме и о разнообразных видах арттерапии» [5, с.12].

2. Красота взаимоотношений, контакта, встречи. «Наряду с эстетикой психотерапии существует и эстетика человеческих взаимоотношений. Наши поиски хорошей формы и психотерапевтическая практика показывают, что „хорошая форма“ — понятие субъективное, интуитивное и метафорическое» [4]. И далее Дж. Зинкер пишет: «Для того чтобы стать на эстетическую позицию, вам в первую очередь необходимо „открыть“ свои глаза и уши, чтобы осознать все ключевые аспекты системного процесса» [4]. Подчеркну, необходимо стать чувственным, сензитивным, внимающим. Если мы, вслед за Р. Бартом, будем рассматривать культурные знаковые системы как системы ценностей, то нарративы, популярные в данной культуре, рассказывают многое о том, что ценится, допускается, отвергается или даже вызывает ненависть в среде ее носителей.

Эстетический опыт — уникальный модус присутствия «субъекта» и «объекта». Мы способны постигать новое в искусстве благодаря эстезису — форме чувственного восприятия, стимулирующей наше воображение посредством ярких образов. Многие психологи говорят о роли воображения при создании терапевтической гипотезы, работе с проблемой клиента на сеансе психотерапии. Так же создаются художественные образы.

При восприятии произведения искусства и в процессе консультирования мы можем пережить изумление. Недаром русские формалисты определяли первичную функцию искусства через понятие остранения, способность художественного произведения нарушать работу культурных автоматизмов. В гештальттерапии, работая с клиентом, мы искусственно создаем препятствия, чтобы преодолевая их, клиент смог разрушить мешающие ему стереотипы, или хотя бы осознать их, тем самым удовлетворив потребность, завершив гештальт. Дж. Зинкер иллюстрирует тему следующим образом: «Завершенный гештальт — это полностью „вызревшие“ переживания, которые мы осознаем. Мы приобретаем опыт, который ассимилируем и при случае можем им воспользоваться. Он доставляет эстетическое удовольствие и подтверждает нашу собственную значимость в качестве человеческих существ. Это состояние мы и называем „хорошей формой“» [4].

3. Работа с метафорой. Ортега-и-Гассет рассматривает в качестве своего рода единицы эстетического метафору — совпадение, совмещение разных предметов, основанное на несущественном сходстве. Идентичность неидентичного — это абсурд, который разрушает самоидентичность исходных предметов и создает новый предмет [2]. Психолог не работает напрямую с психическим, он осуществляет преобразования в сфере взаимоотношений, используя аналоги. Отмечу, что этим же характеризуется, зачастую, воспитательная деятельность педагога.

4. Так, «обращаясь к дискурсам, порождаемым в контексте художественной культуры, сочинители психотерапий заимствуют оттуда материал для метафор, помогающих наглядно обозначить структуру и механизм патологического феномена или способ воздействия на них (пример в отношении метапсихологической метафоры — Эдипов комплекс, пример в отношении способа воздействия — психодрама)» [5, с.23].

В балетной педагогике «указание на пространственные параметры эстетического мы находим и в языке жестов, в „телесном красноречии“ (Лессинг), или,

по выражению С. Волконского, в „эстетике человеческого тела". Например, движение жеста снизу вверх характерно для „возвышенного" и не только, как полагает С. Волконский, в нравственном смысле, но и в эстетическом. На возвышенное мы смотрим „восхищенным" взглядом, снизу вверх, а на комическое „снисходительным", сверху вниз. Определенные стереотипные пространственные ориентиры жестов, взглядов можно было бы назвать и в отношении других эстетических свойств (трагического, прекрасного и др.)» [6]. Балет как психотерапевтическая метафора содержит основные конструкции, используемые в современных психотерапевтических техниках для наведения транса.

5. Экспертиза в психологической и педагогической практиках носит определенного рода эстетический характер: мы оцениваем психологическую, педагогическую теорию приблизительно с тех же позиций, что и произведение искусства, роман или спектакль. «Важными критериями такой оценки могут быть банальные эстетические суждения вроде „верности природе и правде", „глубины изображения характера", а с другой стороны, достоинства стиля, формы, так называемых выразительных средств [5]. Дж. Зинкер пишет: «Эстетический подход в гештальт-терапии подразумевает суждение о форме. В данном случае под формой я подразумеваю прежде всего процесс и в значительно меньшей степени содержание, качество, характеристики и так далее» [4]. И далее: «С помощью осознавания, мобилизации энергии, активного действия, контакта и ассимиляции опыта рождается энергетически емкий гештальт — это и есть эстетический стандарт хорошей формы. Форма здорового развития человеческих взаимоотношений. Наши эстетические нормы признают те взаимодействия, которые возникают спонтанно, приводят к контакту и удовлетворительному завершению определенной части работы (начало, середина и концовка) в пределах заданного времени» [4].

6. Важность артистического жеста, спектакля, игры для эффективного взаимодействия. «Многие психотерапии носят «весьма выигрышный демонстративно-спектаклевый характер», — считает А. И. Сосланд. «Внешне привлекательный артистический жест важен для создания образа метода, и это обстоятельство является несомненным, особенно на фоне полной неясности с оценкой результативности. Всякая деятельность, не в последнюю очередь психотерапевтическая, может быть обставлена соответствующей символикой, эмблемами и гимнами, знаменами и ритуалами. Известная театральность в психотерапии имеет место сплошь и рядом» [5]. Культура как таковая в значительной степени редуцируется к игровому процессу. Естественны ее проявления в практической деятельности, как психолога, так и педагога.

7. Психологические практики **противостоят репрессивно-производительному миру житейской повседневности**, «где доминируют рутина и принуждение, обыденно-регламентированный характер существования. Психотерапевтический процесс неизбежно сопровождается как бы „бегством" в него (вспоминаем здесь известное „бегство в болезнь"). Погружение в особый мир, расслабляюще-карнавальный, выхватывающий из надоевшей повседневности. „Параллельная реальность", создаваемая в процессе психотерапии, не может не быть гедонистической в своей основе [5]. «Мы обретаем свободу в эстетическом

опыте», — подтверждает Айвор Ричардс, писавший, что в эстетическом переживании импульсы, привычки восприятия и способности человека уравновешивают друг друга и, как следствие, взаимоуничтожаются, вызывая у последнего ощущение свободы [7]. Только культурные явления, пытающиеся нарушить установившееся равновесие, воспринимаются как «скандальные». Так произошло с психоанализом, гештальттерапией, телесными практиками. Не то ли самое разрушение стереотипов происходит на стадии тупика в процессе гештальттерапии?! «Возможно, минутной „незаинтересованности“ в кантианском смысле не под силу вызвать значительное изменение в системе верований и установок, но повторные переживания такого рода вполне способны оставить свой след в сознании человека, открыть перед ним горизонты, выходящие за рамки привычного культурного консенсуса» [7]. И далее: «ценности сталкиваются со всепоглощающей зыбкостью мироздания, с неизлечимым скептицизмом героев» — разве речь идет не о коллизиях экзистенциальной терапии?!

8. Эстетическое характеризуется ощущением полноты жизни, чувством наполненности переживаемым. Эстетическое переживание есть интенсификация присутствия (через телесное самоощущение и переживание контакта с миром). Подобное многократное усиление чувства жизни происходит и во время сеанса психологической помощи: «Терапевтические отношения дают нам возможность почувствовать красоту здорового человеческого общения, они сами по себе обладают эстетической и духовной ценностью» [4].

Гедонистическая тенденция ныне привела к повальному увлечению «телом» в современной психотерапии, и не только телесно ориентированной. «Речь идет о реакции на традиционное подавление телесности в европейской культуре, причем контекст этого подавления, разумеется, по характеру своему связан не в последнюю очередь с эротической сферой... Возможности превращать телодвижения в терапевтические метафоры безграничны. Прыжки через препятствия и поднятие тяжестей могут преподноситься пациенту как преодоление запретов или внутренних конфликтов. Бокс и борьба могут реализовывать подавленные способы построения отношений с некими другими. Движения кистями рук, скорее всего, следует увязывать с оживлением неких творческих интенций, в то время как работа с ощущениями в ногах может быть представлена как укрепление некоей экзистенциальной опоры» [5, с. 130]. На поведение людей естественно влияют телесные ощущения. Есть стойкая ассоциация между ощущением тяжести и «важностью», «серьезностью», «весомостью». Люди оценивают человека как более серьезного и стабильного, если его резюме подано в тяжелой папке, и наоборот. Так же, ощущение жесткости и твердости делает людей негибкими. Сидящие на жестких стульях более неуступчивы в переговорах. Ощущение шероховатой поверхности вызывает в людях ощущение сложности в отношениях между людьми, а холод тесно связан с чувством одиночества. Когда мы чувствуем, мы эстетически ангажированы, ориентированы, в контакте с красотой проявляются политики тела, выражающего «удивительную гибкость репертуара чувственности» и принуждающая разум адаптироваться. Так же безграничны возможности художественного образа. Особенный опыт накоплен при этом балетной педагогикой.

Вкратце обобщим: Понятие красоты может рассматриваться в качестве главного интереса психологии. Деятельность психолога предполагает овладение красотой как ценностью, ориентацией на здоровье, творческий характер деятельности, включение ее в качестве способа работы, особенностью контакта — «затронутостью», игру.

Роль красоты в психологической практике состоит в том, что красота является продуктом творчества. Мы не можем эстетически оценивать без того, чтобы не быть вовлеченным в создание объектов. Творчество — свободная деятельность, игровая, по сути. Ощущение красоты возникает, когда клиент вступает в контакт со своими чувствами, желаниями. Красота как эстетический жест — способ установления связи так же со значимым Другим. Чувства создают эстетическую ангажированность, в контакте с красотой проявляются политики тела, выражающего «удивительную гибкость репертуара чувственности» и принуждающие разум адаптироваться.

Эстетические аспекты психологии связаны с ее ценностным измерением, культурной ангажированностью, интенсификацией чувств, использованием средств искусства в практике психологической помощи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Франчесетти Дж.* Боль и красота: от психопатологии к эстетике контакта // Журнал Практического Психолога. 2013. № 6. С. 6–41
2. *Павлова О. Г.* Эстетизация действительности: между абсолютной трезвостью и соблазном. Эстетика без искусства? Перспективы развития. Тезисы докладов международной конференции 24–25 апреля 2009 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2009. С. 36–37.
3. *Никонова С. Б.* Эстетизация как парадигма современности. Философско-эстетический анализ трансформационных процессов в современной культуре: автореферат дис. ... доктора философских наук. СПб, 2012. 42 с.
4. *Зинкер Дж.* В поисках хорошей формы. Гештальт-терапия с супружескими парами и семьями. М.: 2000. 320 с.
5. *Сосланд А. И.* Фундаментальная структура психотерапевтического метода, или как создать свою школу в психотерапии. М.: Московский городской психолого-педагогический университет, 2013. 368 с.
6. *Басин Е. Я.* Пространственное «измерение» эстетического // Философские науки. 2006. № 3. С. 81–87
7. *Грабес Х.* Эстетическое измерение: триумф и/или скандал? Пер. с англ. А. Логутова. 2012. № 113. С. 16–26.

УДК 612/792.8

П. Ю. Масленников

АНАЛИЗ СОМАТОТИПОВ СТУДЕНТОВ БАКАЛАВРИАТА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ФАКУЛЬТЕТА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

«Я могу сделать из обыкновенного человека танцовщика, лишь бы он был хорошо сложен» [1, с. 45].

Ж.-Ж. Новерр

В течение всей профессиональной жизни артист балета совершенствует возможности своего тела в области танцевального сценического искусства. Однако танец, так тесно связанный с человеческим телом и его возможностями, пока не обрел своего сугубо профессионально-научного понимания: что же такое «тело танцовщика», какими отличительными чертами оно должно обладать. В спорте, как в наиболее близком по своей связи с телом виде человеческой деятельности, на протяжении последних десятилетий активно разрабатывались и до сих пор разрабатываются нормы и параметры, которым должен соответствовать спортсмен для того, чтобы добиться успеха в избранном виде спорта и при этом сохранить здоровье. В литературе, связанной с танцем, эти сведения крайне поверхностны и зачастую носят лишь общий характер. Исследовательская работа, которая ведется в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия), на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии, призвана восполнить этот пробел.

В данной статье приводятся результаты исследования соматотипов студентов бакалавриата исполнительского факультета Академии, проводившегося в 2011–2014 гг.

* * *

В практике системы физического воспитания широко известно и востребовано понятие «конституции». Конституция — это совокупность функциональных, психологических и морфологических особенностей организма, сложившихся на основе наследственных и приобретенных свойств, которые определяют своеобразие реакции организма на внешние и внутренние раздражители. Конституция, как обобщенная морфофункциональная характеристика индивидуума, отражает особенности не только телосложения, но также психической деятельности, метаболизма и функционирования вегетативных систем, адаптационных, компенсаторных и патологических реакций человека [2].

Кроме интегрального понятия «общей конституции», отдельно как науки выделяются частные конституции: соматическая конституция, или соматотип,

иммунная конституция, нейронная конституция, психологическая конституция, лимфогематологическая конституция и многие другие.

Соматотип — это тип телосложения, определяемый на основании антропометрических измерений (соматотипирования), генотипически обусловленный, конституционный тип, характеризующийся определенным уровнем и особенностями обмена веществ, преимущественным развитием мышечной, жировой или костной ткани, склонностью к определенным заболеваниям, а также психофизиологическими отличиями.

Соматотип — представляет собой не только конституционный тип телосложения человека, но и программу его будущего физического развития. Телосложение изменяется на протяжении жизни, тогда как соматотип обусловлен генетически и является постоянной характеристикой: возрастные изменения, болезни, травмы, усиленная физическая нагрузка изменяют размеры, очертания тела, но не соматотип [4; 5; 6].

Знания о соматотипе исключительно важны в тех видах человеческой деятельности, которые напрямую определяются строением и физическими возможностями тела (сомы). Например, в практике большого спорта при отборе спортсменов тренеры руководствуются изначальными физическими характеристиками, так как установлено, что атлеты, исходный конституциональный тип которых не соответствует «оптимуму» не достигают стабильных результатов мирового класса, несмотря на усиленные тренировки. Опыт показывает, что уровень травматизма среди атлетов, занятых «не своими» видами спорта выше, и им не свойственно столь выдающееся спортивное долголетие, которым отличаются их коллеги, конституционально соответствующие видовому стандарту [2]. Очевидно, что глубокий анализ вопросов конституционального типирования необходим и в практике подготовки артистов балета.

* * *

В 1940-х годах У. Г. Шелдоном была разработана система соматотипирования человека. В конце 1960-х эта система была усовершенствована Б. Х. Хит и Д. Л. Картером. Эта новая система позволила определять соматотип любого человека в возрасте от 2 до 70 лет без учёта пола и расы [9].

Согласно теории У. Г. Шелдона всех людей можно разделить на три основные группы по соматотипу, которые могут «пересекаться» между собой в одном человеке в различных соотношениях:

- висцеротоники или эндоморфы — представители этого типа имеют склонность к набору излишней массы тела, за счёт накопления подкожно-жирового слоя;
- соматотоники или мезоморфы — представители этого типа отличаются хорошо развитой мышечно-скелетной системой и относительно малоразвитым подкожно-жировым слоем;
- церебротоники или эктоморфы — представители это типа отличаются вытянутыми линиями тела, плохо развитой мускулатурой и практически полным отсутствием подкожно-жирового слоя.

Соматотип «является открытой, визуальной частью или уровнем целостного организма. Остальные системы — нервная система, психические процессы — скрыты. Соматотип — это маленькое оконце, через которое мы можем заглянуть во внутреннюю структуру человека» [10, с. 138]. Как показывают исследования, соматотип напрямую связан с психотипом индивидуума, что в значительной степени может облегчить и повысить эффективность процесса обучения будущих артистов балета [2; 6; 10].

«Диагностика типа телосложения (соматотипа) — важный этап работы при решении задач медицинской и спортивной антропологии. Представление о типе телосложения человека как фенотипическом маркере, позволяет судить о комфортном для данного человека уровне физической нагрузки в производственной или спортивной деятельности, прогнозировать возможность развития и особенностей протекания патологических процессов у конкретного человека» [10, с. 25].

Великий реформатор балета Жан-Жорж Новерр в своём труде «Письма о танцах и балете», среди прочего пишет: «Недостаточно внимательному отношению учителей к вопросу телосложения учеников мы обязаны множеством плохих танцовщиков» [1, с. 59]. Но для того, чтобы установить, каким же именно должно быть телосложение человека, что бы он был успешен в профессии артиста балета, понадобилось более 100 лет.

В конце XIX — начале XX вв. научно-технический прогресс, оказавший большое влияние и на медико-биологические науки, связанные с изучением особенностей телосложения, не обошёл стороной и балет. В 1930-х годах в Ленинградском хореографическом техникуме по инициативе А. Я. Вагановой собирается медицинская комиссия, результатом работы которой стало методическое пособие Н. А. Дембо «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища» (1941), где автор, пишет: «Многолетние наблюдения показали, что для балетного искусства наиболее подходящим являются лица с долихоморфным (астеническим) типом телосложения» [11, с. 17]. В 1941 году определение типа телосложения было прерогативой «медицинского» тура вступительных испытаний в хореографическое училище. Оно проводилось на основе схемы, предложенной В. Н. Шевкуненко (1932), включавшей в себя только два типа телосложения — долихоморфный и брахиморфный [11]. В последствие был добавлен третий (промежуточный) тип — мезоморфный [12].

Однако уже в 1963 в «Методическом пособии по приёму в хореографические училища» телосложение предлагается определять педагогам-хореографам [13]. Ввиду отсутствия в методическом пособии указаний на проведение каких бы то ни было измерений, мы предполагаем, что педагогам было необходимо делать вывод о телосложении поступающих исходя только из своего собственного опыта и ориентироваться на внешние данные абитуриентов. К сожалению, эта ситуация сохраняется и в настоящее временя [14]. На вступительных испытаниях педагогам рекомендовано принимать детей долихоморфного типа телосложения и категорически противопоказан приём детей брахиморфного типа, даны лишь визуальные отличия типов [14]. Между тем, на существенные недостатки такого отбора указывала ещё А. Я. Ваганова [15].

Цель исследования — анализ соматотипов студентов бакалавриата исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — АРБ) по схеме Хит-Картера (1969).

Материалы и методы исследования

В исследовании приняли участие 101 студент I и II курсов бакалавриата исполнительского факультета в возрасте от 17 до 20 лет, из них 46 юношей и 55 девушки. Исследования проводились в 2011–2014 учебных годах.

Для проведения исследования нами были применена современная схема соматотипирования по Хит-Картеру (1969), учитывающая не только абсолютные величины размеров тела, но и их соотношения, так же она рекомендована специалистами в области спортивной морфологии [4].

Исследования проводились на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Все результаты были обработаны при помощи компьютерной программы «SOMATOTYPE».

Результаты исследования и их обсуждение

На основании антропометрических измерений и их обработки, нами были получены следующие данные.

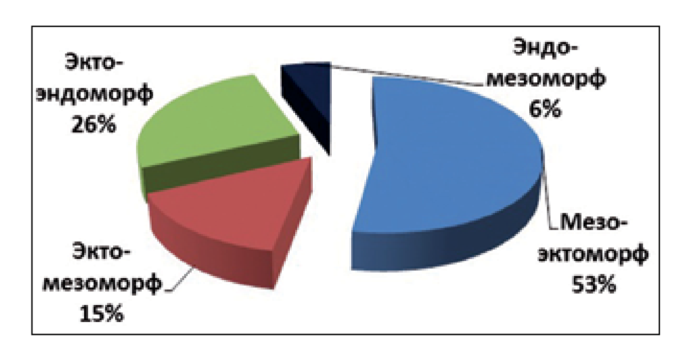


Рис. 1. Анализ соматотипов по Хит-Картеру юношей бакалавриата исполнительского факультета АРБ

Как видно из рис. 1, среди юношей бакалавриата исполнительского факультета АРБ преобладает мезо-эктоморфный тип — 53%, далее идут экто-эндоморфный — 26%, и экто-мезоморфный типы — 15%, менее других — эндомезоморфов — 6%. Таким образом, исходя из определения соматотипов, мы может утверждать, что 68% юношей (мезо-эктоморфны и экто-мезоморфны), имеют, по нашему мнению, наиболее рациональный соматотип для занятий балетом. Достаточно выраженное наличие мезоморфного компонента говорит о хорошем мышечно-скелетном развитии, наличие эктоморфного компонента служит визуально-эстетическим целям — вытянутые линии тела, практически полное отсутствие подкожно-жирового слоя. В то время как, экто-эндоморфы (26%),

и в особенности эндо-мезоморфы (6%) будут иметь определённые проблемы, связанные со здоровьем и внешними данными, требующие постоянного врачебно-педагогического контроля.

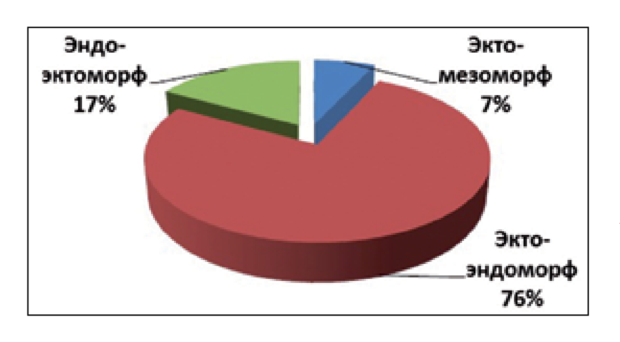


Рис. 2. Анализ соматотипов по Хит-Картеру девушек бакалавриата исполнительского факультета АРБ

Как видно из рис. 2, среди девушек абсолютное большинство занимают экто-эндоморфы — 76%, затем следуют эндо-эктоморфы — 17%, и менее других — всего 7% — экто-мезоморфов. Таким образом, мы видим, что большинство девушек имеют телосложение, для которого характерны вытянутые линии тела и стройная фигура — преобладание эктоморфного компонента. Между тем наличие в той или иной степени эндоморфного компонента (у 93% девушек) свидетельствует и о том, что студентки могут иметь склонность к набору излишней массы тела за счёт подкожно-жирового слоя, что для балета недопустимо. Кроме того, недостаточность мезоморфного компонента свидетельствует о плохом развитии мышечно-костной системы, что в условиях повышенных физических нагрузок, требует постоянного врачебно-педагогического контроля.

Исходя из результатов исследования, можно утверждать, что педагоги-специалисты отбирают на исполнительский факультет АРБ, основываясь на своём опыте и интуиции (ввиду отсутствия каких бы то ни было измерений), преимущественно девушек с преобладанием эктоморфного компонента (83%) и юношей — мезоморфного (53%).

На основании определений типов телосложения по Хит-Картеру (1969) и В. Н. Шевкуненко (1935), система которого применяется сегодня на вступительных испытаниях в АРБ [14], возможно провести следующие параллели:

Таблица 1

Сравнение систем типов телосложения по В. Н. Шевкуненко (1935) и по Хит-Картеру (1969)

В.Н. Шевкуненко	Хит-Картер
Долихоморфный тип	Эктоморф
Брахиморфный тип	Эндоморф
Мезоморфный тип	Мезоморф

Таким образом, среди юношей (6%) и девушек (17%) присутствуют лица, которых можно отнести к брахиморфному типу, приём которых не рекомендован в хореографические учебные заведения [14]. Между тем, эти студенты не только были зачислены, но и успешно прошли весь курс обучения будущих артистов балета.

Выводы

– Каждому соматотипу присущи свои особенности и отличительные черты. Исходя из того, что среди студентов бакалавриата исполнительского факультета АРБ присутствуют представители разных соматотипов, мы можем предположить, что учёт этих особенностей при обучении будущих артистов балета повысил бы эффективность подготовки и позволил избежать тех или иных трудностей, связанных со здоровьем студентов.

– Среди юношей преобладает мезо-эктоморфный тип (53%), а девушек — экто-эндоморфный (76%), таким образом, мы можем предположить, что педагоги-специалисты АРБ интуитивно отбирают для занятий балетом именно эти типы, что связано, по наше мнению, с визуально-эстетическими требованиями, предъявляемыми сегодня к артистам балета.

– Несмотря на то, что к приёму в АРБ не допускаются лица брахиморфного типа, дети, которых можно таковыми считать, не только были зачислены (6% юношей и 17% девушек), но и успешно прошли весь курс обучения.

– Необходимо выявление соматотипа на начальной стадии обучения с целью ранней профилактики возможных заболеваний, связанных с тем или иным его видом. Также, для достижения наилучших результатов в учебном процессе, знание о соматотипе учащегося необходимо при разработке индивидуальных рекомендаций по занятиям и питанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце: Извлечение из книги «Lettres sur la danse et sur les ballets» / пер. с франц. К. И. Варшавской // Классики хореографии. М., Л.: Искусство, 1937. С. 38–76.
2. *Фомкин А. В., Степаник И. А.* Основы учения о конституции и пропорциях тела артиста балета. Учебное пособие. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011. 88 с.
3. Малая медицинская энциклопедия. Гл. ред. В. И. Покровский. Т. 2. М.: «Советская энциклопедия», 1991.
4. Конституция, соматотип и основные методы исследования в спортивной антропологии: Пособие для студентов фак. спорт. медицины /сост. к. м.н., доц. Е. Ф. Корнева и др. СПб.: Изд-во СПбГМУ, 1999. 50 с.
5. *Никитюк Б. А.* Конституция человека. Антропология. Т. 4. М., 1999. 151 с.
6. *Никитюк Б. А.* Интегративные подходы в возрастной и спортивной антропологии. М.: Ин-т психологии РАН, 1999. 219 с.
7. *Коловарский П. Б.* Ориентация и отбор одаренных детей для профессионального обучения хореографии. Автореф. дис. ... канд. М., 1974. 19 с.

8. *Васильева Т. И.* Тем, кто хочет учиться балету. Правила приёма детей в балетные школы и методика обучения классическому танцу: Учебно-методическое пособие. М.: ГИТИС, 1994. 157 с.
9. *Хит Б. Х.* Современные методы соматотипирования. Ч.1 // Вопросы антропологии. 1968. № 29. с. 20–40.
10. Вопросы дифференциальной психофизиологии в связи с генетикой: Материалы всесоюз. симпозиума [18–20 июня 1975 г /Науч. ред. профессора В. С. Мерлин, Б. А. Никитюк]. Пермь: Б. и., 1976. 147 с.
11. *Дембо Н. А.* Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища / предисл. проф. Г. Турнера. Л.: ЛХУ,1941. 56 с.
12. Типовая анатомия человека / Проф. В. Н. Шевкуненко, доц. А. М. Геселевич. Л., М.: Биомедгиз, 1935. 232 с.
13. Методическое пособие по приему в хореографические училища /сост. С. С. Холфина, проф. М. Ф. Иваницкий. М.: МАХУ, 1963. 49 с.
14. Рекомендации по проведению приёма детей в профессиональные хореографические учебные заведения для подготовки по направлению «Хореографическое искусство», образовательная программа «артист балета»; изд 2-е испр. / сост. П. А. Силкин. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. 37 с.
15. Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. / ред. Н. Д. Волков, Ю. И. Слонимский. Л. — М.: Искусство, 1958. 343 с.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 78.071.5

Л. А. Купец

А. К. ГЛАЗУНОВ И ЕГО НАСЛЕДИЕ В РОССИЙСКИХ УЧЕБНИКАХ ДЛЯ ВУЗОВ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX — НАЧАЛО XXI В.)

История музыки в вузах творческой направленности (особенно там, где обучаются артисты балета и музыканты) представляет собой явление сложное уже в силу объема историко-музыкального материала и предельного разнообразия его форм. Институционализация этого предмета происходит во многом через учебники по дисциплине история русской музыки. Фактически эти учебники создают у студентов вербальную смысловую предустановку, которая достаточно важна и может непосредственно влиять на их восприятие и интерпретацию музыкального текста[1]. В идеале эти издания призваны формировать музыкальную картину мира у будущих профессионалов с определенной системой взглядов, устойчивых методов для исторического анализа и интерпретации музыкальных событий-имен-феноменов (об этом декларируется на самой первой странице каждого учебника в «целях и задачах»). Именно с этой точки отсчета — сознательно или неосознанно — начинается затем и выбор репертуара у самих исполнителей, их интерпретация сочинений и др. Таким образом, учебные издания по истории музыки — это фундаментальные маяки для молодых творцов (музыкантов, артистов балета, актеров и др.) в конструировании собственного инварианта музыкальной и шире — художественной картины мира [12].

Вполне естественно, что учебники по истории русской музыки, как и аналогичные им в гуманитарной сфере, имеют особую логику трансформаций в нашей стране за последние более чем 50 лет[2]. Подобно учебникам по истории, их «жизнь» тесно связана прежде всего с политическими событиями и нормами, существовавшими и существующими в нашей стране. До начала 1990-х гг. каждый учебник рассматривался прямо или косвенно как средство идейно-политического воспитания студента, тем более, история отечественной музыки. Наиболее лапидарно эта тенденция выступает в 1950–1960-е гг., когда выбор персон, отбор сочинений и ракурс анализа уже были канонизированы и выработались музыковед-

[1] Подробнее о влиянии подобной предустановки см: [20, с. 210].

[2] О «конструировании» советской музыки и науки см.: [3, 5, 13, 19, 21].

ческие фразеологизмы, точнее — идеологемы[3], например: «народность в русской музыке», «традиции композиторов-классиков» и др. Незыблемыми стали и схемы квазинарратива о творчестве композитора, когда почти единственными аргументами остались: ссылка на авторитеты (цитаты из Глинки, Чайковского, Асафьева и др.), абсолютизация и обобщение непреодолимых обстоятельств (например, «как истинно русский композитор, он не мог не почувствовать», «не мог не полюбить», «не мог не откликнуться»). Так создавалось чуть раскрашенное прокрустово ложе, запомнив очертание которого можно было объяснить любого композитора и любое сочинение (в рамках программы, конечно).

Тем не менее выбор персоны А. К. Глазунова в данной статье не случаен: будучи директором Петербургской — затем Петроградской консерватории, он был не только одной из ключевых фигур в отечественном музыкальном образовании конца XIX — первой трети XX в., но и композитором, чье балетное творчество до сих пор является весомой частью профессионального балетного репертуара. Кроме того, биография и творчество Глазунов переставляют собой весьма показательный пример перехода от эпохи классического русского искусства — как к формировавшемуся феномену советского музыки, так и к явлению русского музыкального зарубежья.

Известно, что все советские учебные издания были безальтернативными и выпускались достаточно большими тиражами[4], тем самым весьма агрессивно формируя единственно правильную музыкальную картину мира русской музыки в умах и ушах студентов. В первую очередь это касается первых в СССР учебников по истории русской музыки, зафиксировавших новую научную парадигму. Это было четырехтомное издание «История русской музыки» под редакцией М. Пекелиса, публикация которого была осуществлена в сталинскую эпоху: первая часть вышла в 1940 г. А в 1954 г. была издана третья часть этого единого комплекса учебников, где вторая глава посвящена творчеству А. К. Глазунова. Единоличным автором учебника числится ***Ю. В. Келдыш***, ученый, всегда тяготевший к общественно-идеологическому и историко-культурному пониманию русской музыки[5]. Облик Глазунова предстает в жестком каркасе стандартных

---

[3] Употребляется в качестве синонима к понятию «идеологическое (политическое) клише», то есть устойчивый речевой оборот, используемый в публичном высказывании с целью дать однозначную и краткую оценку какому-либо явлению с позиции определенной идеологии. Такое клише можно понять только в конкретном историко-культурном контексте.

[4] Так, вузовский учебник 1954 г. имел тираж 15 тыс. экз., учебник 1960 г.— 10 тыс. экз.

[5] *Юрий (Георгий) Всеволодович Келдыш* (1907–1995) — доктор искусствоведения (в 1947 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Художественное мировоззрение В. В. Стасова»), профессор Московской консерватории им. П. И. Чайковского с 1948 г. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1966). Член ВКП (б) с 1947 г. В 1926–1932 гг. был членом РАПМ, после ее распада вошел в состав Союза композиторов СССР. Область научных интересов — история отечественного музыкального искусства, был инициатором исследований по русской церковной музыке. Под его редакцией вышел десятитомный труд «История русской музыки» и крупнейшее советское музыкальное издание «Музыкальная энциклопедия» в шести томах. Старший брат выдающегося ученого-математика и инженера, президента АН СССР Мстислава Келдыша.

формул сталинской эпохи, которые мигрируют из одной научной дисциплины в другую: Глазунов оценен как один из выдающихся композиторов рубежа веков, который преемственно связан с русской классикой и развивал ее традиции в новых исторических условиях [10, с. 48].

Основными чертами творчества Глазунова автор называет: «народность, патриотическую направленность, глубоко и ярко выраженный национальный характер» (с. 48), однозначно вписывая композитора в советские идеологические стандарты «строителя коммунизма». Но далее упоминает об идейной ограниченности, свойственной всему его поколению 1880-х, в отличие от «Могучей кучки» [10, с. 50]. Характеризуя симфонический стиль Глазунова в качестве базового для творчества композитора, Келдыш определяет его как исключительно скрещение двух линий национального симфонизма, представленных Чайковским и Бородиным. Указано на борьбу Глазунова с декадентскими настроениями в беляевском кружке [10, с. 62], что вновь ассоциируется с нормами советской политической риторики.

В контексте начала «холодной войны» наиболее каверзно выглядела ситуация с отъездом Глазунова за границу и, по сути, ставшим «невозвращенцем»[6]. Но Келдыш, следуя общепринятой позиции умолчания об уехавших, полностью игнорирует этот период жизни и творчества композитора: сам отъезд с 1928 г. мотивируется состоянием здоровья. И, следуя же шаблонной схеме, музыковед вскользь сообщает, что условия заграничной жизни были неблагоприятными, а сочинения этого времени были написаны, вероятно, исключительно по «материальной необходимости» [10, с. 63].

Аналитический раздел главы включает в себя обзор симфонического творчества Глазунова (вместе с концертами и программными произведениями), камерных жанров и балетов. Интересно, что балетам уделен совсем небольшой объем, в отличие, например, от камерной и романсовой музыки. Этот балетный обзор занимает фактически три страницы [9, с. 102–105] без музыкальных примеров и детального анализа, которые были характерны для предыдущих разделов.

Сама оценка Глазуновка как балетного композитора двойственна. С одной стороны, автором подчеркивается, что он внес заметный вклад в балет после Чайковского и этот жанр был в его творчестве одним из наиболее важных. С другой стороны, балеты Глазунова при сравнении с балетами Чайковского оцениваются Келдышем как более слабые, то есть менее действенные, и по этой причине, как утверждает ученый, менее симфонические [10, с. 102]. А наиболее популярный балет «Раймонда» описан как пример композиторской неудачи в балетном жанре, потому что в нем, по мнению музыковеда: слабое в драматургическом отношении либретто, это в целом чисто развлекательный спектакль, в котором отсутствует внутреннее единство [9, с. 102]. И, как уверен автор, яркая симфоническая музыка композитора лишь отчасти искупает недостатки сценарного плана

[6] «Закон о невозвращенцах» был внесен в уголовное законодательство СССР в 1929 г., имел обратную силу (распространялся на выехавших до этой даты тоже) и фактически обвинял этих людей в государственной измене.

[9, с. 103]. Двум остальным балетам — «Барышне-служанке» и «Временам года» — уделено в этом разделе только по большому абзацу. Основной вердикт Келдыша таков: неудачное либретто, которое композитор полностью так и не смог компенсировать музыкой. Показательно, что, детально анализируя принцип лейтмотивов в «Раймонде», музыковед и в этом случае, и раньше вообще не упоминает контактов Глазунова с зарубежной музыкой. А персона Листа возникает лишь как незначительный биографический факт в связи с Первой симфонией русского композитора [10, с. 68].

Еще одно обращение к Глазунову в вузовских учебниках датируется 1960-м г.: это год выхода в свет третьего тома из цикла учебников по истории русской музыки[7] под редакцией ***Н. В. Туманиной***[8], которая и написала главу о Глазунове. Несмотря на, казалось бы, иное историческое время в СССР — это период «оттепели» с ее десталинизацией и ослаблением цензуры, — тем не менее трактовка биографии Глазунова и оценка его творчества мало меняются.

Композитор описан в типично идеологических формулах: «представитель прогрессивного реалистического направления, верный последователь своих великих учителей — Римского-Корсакова и Балакирева» [8, с. 17]. Вторя Келдышу, автор констатирует: «Наиболее существенными чертами творчества Глазунова являются народность и национальная характерность. Его произведения навеяны русской природой, <...> славным прошлым русского народа, <...> что роднит Глазунова с композиторами «могучей кучки»» [8, с. 17]. Фактически в этой презентации творческий феномен Глазунова трактуется как источник музыкального соцреализма — единственного официально признаваемого художественного метода в творчестве советских композиторов[9].

Вслед за коллегой Туманина чрезвычайно лаконично сообщает об отъезде Глазунова из страны для лечения и о его кончине за рубежом. Творчество композитора рассматривается в учебнике только в рамках традиций русской музыки, а упоминание о его пристрастии к полифонической технике, принципу монотематизма и симфоническому мышлению связывается исключительно с влиянием русской композиторской школы XIX в.

Наибольшие изменения в этом томе касаются балета. Автором выделено балетное творчество Глазунова в самостоятельный параграф [8, с. 55–59]. В сравнении с келдышевским вариантом изменена и иерархия жанров в композиторском

---

[7] Этот учебный комплекс полностью принадлежит периоду хрущевской оттепели в СССР: первый том был издан в 1957 г., второй — в 1959 г.

[8] *Туманина (по мужу — Рукавишникова) Надежда Васильевна* (1909–1968). В 1926–1931 гг. занималась в Музыкальном техникуме им. Рубинштейна по классу фортепиано у А. Б. Гольденвейзера. В 1936 г. окончила с золотой медалью Московскую консерваторию, в 1939-м — аспирантуру у В. Э. Фермана. В этом же году вышла ее первая книга «Мусоргский. Жизнь и творчество». Кандидат искусствоведения (1943). В 1939–1968 гг. преподавала в консерватории, в 1949–1957 гг. заведовала там кафедрой истории русской музыки. С 1951 г. работала в Институте истории искусств АН СССР (ныне — ГИИ) В начале 50-х была инициатором и организатором создания трехтомного цикла учебников по истории русской музыки. Специалист по творчеству П. И. Чайковского.

[9] Определение соцреализма см. [15, с. 812].

наследии. В версии Туманиной балет становится вторым по значимости жанром у Глазунова. В результате этих перестановок корректируется позиция советской музыкально-исторической науки в оценке балета «Раймонда». Негативные комментарии из предыдущего учебника частично снимаются, а частично нивелируются за счет ссылки на нормы «той эпохи» или же на испытание временем, при этом «Раймонда», наряду с балетами Чайковского, вписывается в основы русского классического балета [8, с. 55].[10]

А как же с вузовским учебником и интерпретацией творчества Глазунова для студентов постсоветского времени? Здесь сложилась достаточно парадоксальная ситуация. Вместо учебников 1954 и 1960 гг. с 1999 г. идет издание двух циклов новых учебников по истории русской музыки, но пока до эпохи Глазунова они не дошли [4, 6, 7].

В настоящее время вместо еще ненаписанного учебника студентам предлагается замена в виде научного проекта — многотомного издания «История русской музыки» в 10 томах (под ред. Ю. Келдыша). Этот проект начал выходить еще в 1983-м и закончился в 2011 г. Фактически за 28 лет вышло 13 томов (10а, 10б и две книги под нумерацией 10в).

Глава о Глазунове находится в девятом томе издания, имеющем заголовок «Конец XIX — начало XX веков». Том был издан в 1994 г., автором раздела о композиторе вновь стал ***Ю. В. Келдыш***. В аннотации ко всей серии указано, что эта история музыки написана «с новых позиций исторической науки». Глава о Глазунове расположена между разделами о Танееве и Лядове, занимая по объему третье место в этом триумвирате. Выполняя функцию научной монографии, глава ревизионирует образ Глазунова в новых историко-культурных условиях начала постсоветской эпохи.

Глазунов заявлен как признанный наследник и продолжатель традиций Римского-Корсакова, непререкаемый музыкальный авторитет в сложную эпоху начала XX в. В этой главе впервые упоминается большое влияние Вагнера на музыку Глазунова [6, с. 219] и вводится понятие «академически-охранительных тенденций» в его творчестве в первой трети XX в. Не называя имен и конкретных событий, Келдыш высказывает предположение, что именно эти тенденции шли вразрез с новыми реформами в консерватории после Октябрьской революции, которые и были истинной причиной отъезда Глазунова за рубеж [6, с. 223–226].

Общее впечатление, которое транслирует глава: чрезвычайно личностное отношение автора к своему герою. Наиболее явственно это проявляется в стиле рассказа о композиторе — субъективном и акцентированно-психологическом. Например, педалируя явно отрицательное отношение Глазунова к музыке молодых Стравинского и Прокофьева и, тем более, музыке 1920-х гг., Келдыш так интерпретирует это явление: «Подобное отношение ко всему новому неизбежно должно было порождать у Глазунова чувство творческого одиночества, не спо-

[10] В более поздней серии учебников для музыкальных вузов «От древнейших времен до XIX века» О. Левашовой, Ю. Келдыша и А. Кандинского, издававшейся с 1972 по 1990 г., персона Глазунова как самостоятельный объект отсутствует, так как серия не успела дойти до него, остановившись на фигуре Чайковского, см.: [14].

собствовавшее благоприятной атмосфере для собственной композиторской работы» [6, с. 224]. Или, рассуждая без ссылок и цитат из эпистолярия Глазунова[11] о творческой психологии композитора времен Второй симфонии и до начала 1890-х гг., Келдыш авторитетно утверждает, что в это время «сомнения, чувство неудовлетворенности и неуверенности в самом себе посещали Глазунова» [6, с. 232]. Причина этого психологического дискомфорта, по мнению ученого, заложена в усиливавшемся по мере взросления более критичном отношении к себе и потоке впечатлений, «нахлынувших на молодого композитора с еще не сформировавшимися взглядами» [6, с. 232]. Как вывод автора главы: именно из-за возрастной неустойчивости музыкальный язык композитора того времени «характеризуется пестротой, неумеренностью в применении тех или иных средств» [6, с. 232].

Эмоциональность и директивность тона характерны и для аналитических фрагментов главы. Например, по отношению к симфонической фантазии «Лес» Келдыш без уточнений сообщает, что она «разбросана по форме, клочковата и малоинтересна по материалу» [6, с. 233]. Влияние же Вагнера оценивается резко отрицательно, что понятно из используемых в тексте эпитетов в характеристике «Моря» и «Восточной увертюры»: «пышные, громоздкие по звучанию, но безжизненные партитуры» [6, с. 233]. И далее, совсем в духе директив соцреализма против формализма, музыковед противопоставляет форму и содержание в этих сочинениях, уточняя доминирование первого над вторым [6, с. 233]. Описываярецензируя финал Седьмой симфонии, Келдыш резюмирует: «при высочайшем мастерстве и изобретательности <...> музыка его носит все же несколько умозрительный характер, а чрезмерное обилие материала вызывает ощущение пестроты, противоречащее широте и монументальности замысла» [6, с. 242]. Каковы критерии не умозрительной музыки — остается загадкой для читателя, и тем более студента.

Так как внутри главы есть деление на восемь параграфов, то можно предположить логику авторского взгляда на Глазунова: Келдыш сохраняет ту же иерархию жанров, что и 40 лет назад, и балеты упоминаются после сонат. Тем не менее балетный параграф сильно расширен — до восьми с половиной страниц [6, с. 261–269]. Увеличение произошло за счет изложения истории создания произведения, детального описания всех танцевальных номеров «Раймонды» (со ссылкой на работу Ю. Слонимского) [6, с. 262]. Особое внимание уделено двум другим балетам, а именно описанию музыки в этих балетах: с позиции жанровой стилизации в «Барышне-служанке» и оркестровой звукописи во «Временах года».

Вступительные и заключительные абзацы этой главы создают общий абрис уже канонизированного образа Глазунова: «ученик и верный соратник Римского-Корсакова, выдающийся композитор среди новой русской музыкальной школы, прогрессивный музыкально-общественный деятель» [6, с. 215], твердо отстаивающий интересы отечественного искусства, композитор «переходной полосы», «не новатор» [6, с. 274].

---

[11] Это выглядит странным, потому как в главе достаточно широко использованы материалы не только писем, но архивов и автографов композитора.

Несомненно, этот коллективный труд никак нельзя оценивать в качестве учебного издания в силу принципиальной разницы между научной коллективной монографией и учебником. Первая имеет иного адресата и иные цели: сообщить новый ракурс на предметную область для научного сообщества, имеющего солидную профессиональную базу. Точнее — зафиксировать новую научную парадигму. Учебник же нацелен на студентов и должен иметь методически-дидактические задачи. Различия обязаны быть и в самом стиле изложения, потому как научная лексика, фактология, ссылка на литературу и научно корректная аргументация обязательны для монографии. Учебник же представляет собой скорее добротное реферирование, обобщение и потому упрощение принятой научной парадигмы.

Каким должен быть в начале XXI века столь необходимый вузовский учебник по истории русской музыки, где студент бы мог самостоятельно познакомиться с современным научным взглядом на феномен Глазунова? Издание учебников, и особенно для вузов, — это всегда важная часть образовательной и культурной политики по многим причинам.

Во-первых, в отличие от монографий и статей, учебники являются обязательными для обучения всех студентов и вследствие того формируют их музыкальную картину мира. И чем и как она будет заполнена, какие связи-эпитеты–имена там будут присутствовать — от этого зависит профессиональный профиль будущего специалиста в области музыкального и хореографического искусства.

Во-вторых, если монография или статья представляют собой авторский взгляд — концепцию того или иного явления в музыкальном искусстве, и они вполне могут дискутировать даже друг с другом в рамках одного текста, то с учебником происходит иное. Он становится той официально признанной системой — точкой отчета, которая воспринимается часто априори, без доказательств и возражений.

В-третьих, контингент творческих вузов, в отличие от иных гуманитарных, в основном не ориентирован на письменно-текстовое восприятие информации. У студентов это может быть аудиальная модальность (ведущая для музыкантов) [11], визуально-кинестетическая (в балете), аудиально-кинестетическая (у актеров). В этих особых модальных условиях, будучи своеобразным переводом невербального языка музыки в вербально-печатный, учебник по истории музыки становится почти единственным «медиатором» между студентом и музыкой с ее миром абсолютных интерпретаций и авторских смыслов. Миром, где главным и единственным критерием порой становится субъективно-дихотомическое: «мне нравится» или «не нравится».

Современный учебник — это, вероятно, тот, где нет в первую очередь содержательных лакун. В будущей учебной главе о Глазунове должен быть ряд музыкально-исторических тем, которые отсутствуют в научном труде Келдыша, но актуальны 20 лет спустя. Так, среди основных видятся три темы, часть из которых уже существует в научных работах [1, 2, 16, 17, 18]:

1) Глазунов и власть (как императорская, так и советская);

2) Глазунов и русское зарубежье;

3) творческая стилистика Глазунова в контексте западной музыки второй половины XIX — начала XX в.

Вероятно, требуются изменения и в методах изложения материала: этот учебник должен быть не монографическим, а скорее, комбинированным (универсальным), соединяя удобный и привычный всем обзор с проблемными темами и алгоритмизованными подходами. И, конечно, в наш век интернет-технологий хотелось бы максимально использовать эти возможности электронного учебника: для большей информативности (например, в дидактическом блоке), наглядности (в методическом плане) и психологической восприимчивости студентов нового поколения к электронному виду информации.

Не секрет, что студенты творческих вузов, имея особую когнитивно-психологическую структуру личности [11], с большим трудом могут освоить логические, алгоритмически абстрактные или же вообще большие объемы вербально-письменной информации. Значит, для успешного и результативного освоения этот новый учебник в идеале должен быть написан коллективом заинтересованных авторов, среди которых:

- ученый, признанный специалист в данной области;
- опытный, методически талантливый вузовский педагог, знающий и прогнозирующий, «что и как подать в учебном процессе»;
- программист, который любит академическую музыку и, желательно, имеет музыкальное образование;
- аспирант или ассистент-стажер, который, будучи в недавнем прошлом студентом, будет первым испытателем, своего рода «потребителем» этого интеллектуального продукта — вузовского учебника.

И если, как утверждал Карел Чапек, «книга должна создавать читателя», то новый учебник должен конструировать нового студента, который — в свою очередь — формирует новые художественные смыслы XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глазунов А. К.* Возвращенное наследие. Письма к А. К. Глазунову. Избранные страницы переписки (1928–1936). СПб.: СПБ ГБУК. 2013. Т. 1. 408 с.
2. *Букина Т. В.* Музыка и политика. Рецепция творчества Р. Вагнера в послереволюционной России (1917–1941) // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 24–32.
3. *Букина Т. В.* Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории). СПб.: РХГА, 2010. 192 с.
4. *Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А.* История русской музыки. В 3 вып. Вып. 1. М.: Музыка, 1999. 560 с.
5. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
6. История русской музыки / Под ред. Ю. В. Келдыша. В 10 т. Т. 9. М.: Музыка, 1994. 452 с.
7. История русской музыки / Под ред. Е. Г. Сорокиной, А. И. Кандинского. В 3 вып. Вып. 1. М.: Музыка. 2009. 560 с.

8. История русской музыки / Под ред. Н. В. Туманиной. В 3 т. Т. 3. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 333 с.
9. *Кандинский А., Петров Д., Степанова И.* История русской музыки. В 3 вып. Вып. 2. Кн. 1. М.: Музыка, 2009. 440 с.
10. *Келдыш Ю.* История русской музыки. Часть 3. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 531 с.
11. *Кузнецова Е. М.* Модель студента музыкального вуза: стереотипы и реальность // Музыкальная психология и психотерапия. 2008. № 3. С. 57–64.
12. *Купец Л. А.* Музыкальная картина мира как образовательный феномен (на материале современных российских учебных изданий) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 241–248.
13. *Купец Л. А.* Советский миф о Бизе: контексты и подтексты // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарной науке. Сб. статей. М.: Композитор, 2011. С. 181–190.
14. *Левашова О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И.* История русской музыки. Т. 1. М.: Музыка, 1972. 596 с.
15. Музыкальный словарь Гроува. М.: Практика. 2001. 1095 с.
16. *Проскурина И. Ю.* А. К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилевой реконструкции). Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2010. 28 с.
17. *Проскурина И. Ю.* А. К. Глазунов и русское музыкальное зарубежье (Париж 1920–30-е гг.) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 1. С. 167–179.
18. *Проскурина И. Ю.* Американское путешествие А. К. Глазунова (из истории русского зарубежья) // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 84–90.
19. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
20. *Слобода Д.* Социальные факторы в музыкальном исполнительстве // Музыкальное творчество на рубеже тысячелетия. Астрахань: Издательство Астраханской государственной консерватории, 2001. С. 208–210.
21. *Толкачёва Е. А.* Б. Асафьев: «конструируя» советское музыкальное искусство // Музыка и время. 2012. № 5. С. 38–42.

УДК 7:7.011.2

Г. В. Алексеева

КОМПЛЕКСНОЕ ВОСПРИЯТИЕ МЕХАНИЗМОВ АДАПТАЦИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА В ДРЕВНЕЙ РУСИ: СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ[1]

Современные сравнительные исследования ушли далеко вперед в понимании взаимодействия культур и народов. Конгрессы византинистов, международные конференции в Финляндии, Австрии, в которых довелось участвовать автору этих строк, посвящают целые круглые столы вопросам трансляции средневекового византийского искусства из крупных центров империи в европейские славянские центры, в Древнюю Русь [1, 2, 3, 4, 5, 6]. При этом все чаще звучат исследования о степени самостоятельности принимающей культуры. Исследователи разных стран так или иначе затрагивают вопросы взаимовлияния культур и все чаще отмечают национальные отличия своей культуры от византийского первоисточника. Так, например, автору этих строк довелось быть модератором стола свободных коммуникаций 27 на 22-м международном конгрессе византинистов в Софии (Болгария). Стол 27 под названием «Искусство, эстетика, музыка: генеральные вопросы» обращался к вопросам музыкальной эстетики средневековой Армении (Анна Аревшатян, Армения), к вопросам монашеского восприятия церкви «Перивлептос» в Охриде (Розитта Шредер, США), к вопросам механизмов адаптации византийской певческой традиции (Галина Алексеева). Круглый стол 26 «Гимнография и музыка в византийском мире» рассматривал трудности изучения наиболее ранних певческих книг и реконструкции древней нотации. Особо значимой на конгрессе 2011 года для сравнительных исследований была опубликованная посмертно статья Елены Тончевой, не дожившей до конгресса несколько месяцев, постоянно обращавшей внимание как на близость, так и на отличия музыкальных образцов церковной музыки разных стран на одни и те же тексты [7]. В хронике конгресса С. П. Карпов пишет: «Много говорилось о рецепции различных аспектов византийской культуры среди славян.

Значительное внимание было уделено переводной с греческого славянской литературе в ее болгарской, русской и сербской традициях и их взаимному влиянию. Несколько докладов было посвящено рецепции у славян византийской литургической практики и церковной музыки» [8].

Вместе с тем, на сегодняшний день нельзя говорить о сложившейся в гуманитарной науке концепции адаптации византийской культуры на Руси и в других славянских странах. Занимаясь вопросами изучения организации древнерусской монодии с 1979 года, автор данной работы в течение многих лет изучает механизмы

[1] Работа выполнена в рамках проекта Минобразования и науки РФ «Процессы межкультурной коммуникации в Азиатско-Тихоокеанском регионе: междисциплинарный подход».

адаптации византийского искусства. Первым толчком исследования в 70-е годы прошлого столетия стало недоверие автора к зарубежным словарям. По мнению издателей словарей, отсутствие имен авторов в древнерусском искусстве до XVI столетия должно было свидетельствовать о длительном периоде копирования византийской традиции на Руси [9].

Автор данной статьи к 1982 году провел комплексное исследование русского церковного пения на 900 рукописных источниках певческой книги «Октоих» [10].

Главным итогом стало понимание тонкого синтеза элементов певческой традиции, в который входят: текст песнопения (его гомилетика, то есть структура заложенной в нем проповеди), мелодика пропеваемого текста и реализация текста в нотации. Автор пришел к осмыслению логики построения песнопений знаменного распева, сформировав свою методику анализа формы знаменных песнопений (широко цитируется в науке [11, 12, 13, 14, 15, 16 и др.]), к формулировке понятий «строка» и «глас» (термин автора получил закрепление в музыкально-энциклопедическом словаре — [17]). Термин «глас» получил обоснование как система организации песнопений. На самом деле, достаточно упрощенными автору представились многочисленные соотнесения гласа то со звукорядами, гаммами, то с суммой попевок, не раскрывающими комплекса проблем монодии. А главное — тот синтез явлений, который существовал и существует в церковном храме, не создает условий для вычленения отдельных элементов из богослужебного певческого строя. Хорошо известны высказывания отца Павла Флоренского о синтезе искусств в храме, да и недавние исследования Л. А. Успенского свидетельствуют о том же. Леонид Успенский пишет: «... проявления Церкви, через которые она осуществляет служение, будь то слово, образ, пение и т. д., отличаются от аналогичных проявлений мира... Все они... становятся разнородными средствами богопознания. ... Церковное искусство по самому существу своему является искусством литургическим... Таинство действуемое и таинство изображенное едины как внутренне, по своему смыслу, так и внешне, по той символике, которая этот смысл выражает» [18]. Певческая традиция вместе с литургией и составляет «таинство действуемое», где в гласе важно все: состав попевок, свой для каждого гласа; ладовая организация как ладовая система, в которой устои системы поддержаны завершающими (конечными) попевками, побочные устои — всеми другими попевками, а неустои — те тоны, на которых попевки гласа вовсе не завершаются; мелодика попевок, регулируемая составом опорных и неопорных тонов системы гласа [10, с. 126].

Для того чтобы более понятными были следующие положения данной статьи, приведу в сравнении ладовую систему опор двух первых гласов, иерархию их попевок и покажу специфику мелодики гласов, вытекающую из ладовой системы гласов. Таблицы 1 и 2 показывают звукоряд гласа и расположение на нем попевок (окончание попевки совпадает с выделенным тоном). Те тоны, которые используются как завершающие песнопение гласа, выделены прозрачными квадратами, те, которые завершают строки внутри песнопения, выделены прозрачными овалами, проходящие тоны в песнопениях гласа зачерчены черным цветом. Соответственно, попевки, имеющие значение заключительных, выделены заглавными буквами.

Сравнение двух гласов показывает отличие в объемах звукорядов: от соль малой октавы до си-бемоль может звучать первый глас, второй глас не опускается ниже ноты си малой октавы. Можно увидеть разный состав опор двух гласов. В первом гласе главными являются соль малой октавы (около 30% песнопений «Октоиха» завершаются на этой ноте) и ре первой октавы (завершаются около 70% песнопений). Побочными опорами становятся ля малой октавы, ми, соль, ля первой октавы. Во втором гласе главными опорами являются другие тоны: ре и фа первой октавы, а среди побочных опор, помимо тех, которые есть в первом гласе, появляется нота до первой октавы. Иначе говоря, гласы не являются отдельными миксодиатоническими (термин Ю. Н. Холопова [19]) ладами. Это ладовые системы гласов, и они разные. Здесь есть отличия по составу музыкальных оборотов — это видно по названиям попевок: во втором гласе появляются «мережа» и «дуда», которых не было в первом гласе, в то же время во втором гласе нет «долинки» и «колеса», которые были в первом гласе. Любопытно почувствовать, как отличия гласов подтверждены разным внутренним мелодическим наполнением попевок, записанных в нотации одинаково, но пропеваемых по-разному в связи со спецификой гласа. Этот характер мелодики подтвержден многочисленными пометными и двузнаменными записями этих музыкальных оборотов (табл. 3).

Таблица 1

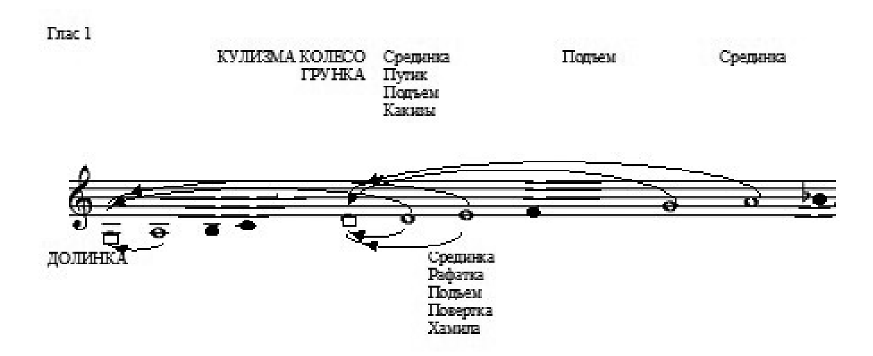


Таблица 2



Таблица 3

Название архетипа	Графический вид	Глас 1 (а҃)	Глас 2 (в҃)
Кулизма конечная			
Кулизма срединная			
Кулизма срединная			
Долинка конечная			
Долинка срединная			
Колесо конечное или ключ			
Колесо срединное			
Мережа конечная (производ от колеса)			
Мережа срединная			
Дуда			

В таблице 3 хорошо видно, что кулизма первого гласа опирается на синкопу фа-соль-фа с упором на ноте соль и завершается на ноте ре первой октавы. Так же ведет себя «кулизма конечная», приведенная ниже в таблице 3 и следом во фрагменте догматика первого гласа из двознаменника Q 1.188 РНБ (Санкт-Петербург) на текст «Марию девицу», «удобрение», «отверзе», «Господа» (рис. 1 — двознаменник написан квадратной нотой, используется ключ С). Во втором гласе кулизма, записанная графически без изменений, в напеве дает другие опоры: синкопа на фа-ми-фа с упором на ми, а затем перед окончанием на ре — остановку на ноте до, которая есть в числе побочных опор второго гласа — в срединной кулизме, в мереже и других формулах. А вот в первом гласе этого тона не было в числе опор вовсе. Он заштрихован черным цветом в таблице № 1. Итак, отличия гласов отражены только в синтезе: текст+звукоряд+состав опор гласа +состав попевок +состав опор попевок.

Двоезнаменник приведен для наглядности. К его материалу мы вернемся в конце статьи. Было проанализировано 900 песнопений из 25 рукописей от XVI к XIX веку в ретроспективном виде. Далее в исследованиях автора в 1996 году [20] отношение к гласу как к системе получило опору в изучении византийского ихоса. На основе византийских трактатов Михаила Вриенния, Агиополит, иеромонаха Гавриила было показано, что византийская теория никогда не воспринимала ихос как звукоряд, а видела в нем систему из двух подсистем: подсистема опор и звукоряда называлась «гнористике» (опознавательная) идея, а подсистема формул и ладовых наклонений называлась «дилотике» (объясняющая) идея [20; 21, с. 110–125, 226–240].

Пример ретроспективной партитуры (рис. 2) лишь одной строки стихиры «Богозваная мученица Варвара» (2 гласа или 2 византийского ихоса) от византийских к древнерусским источникам, с одной стороны, показывает, как русская «кулизма» ведет себя во втором гласе, а с другой стороны, показывает отличия византийской и древнерусской традиций с самого начала развития славянской письменной версии песнопения: другая орфоэпия и неполное соответствие числа слогов при «дословном» переводе», отличия нотации (хотя и близость есть) и главное — расшифровки (расшифровка византийской версии предоставлена датским палеографом Христианом Троелсгардом).

Иными словами, исследования автора в период от 1996 до 2007 года подтвердили, с одной стороны, известную системную близость византийской и древнерусской традиций пения, а с другой стороны, продемонстрировали механизмы выявления отличий культур, сформировавшихся в процессе адаптации.

Пойдя далее, автор углубился в лингво-текстологические исследования механизмов адаптации и на сравнительном исследовании византийских и древнерусских азбук показал механизмы адаптации терминов, среди которых встречаются кальки (кулизма), гибриды (кололоелеос), собственно русские термины.

Основные положения методологии адаптационных исследований сводятся к следующему.

При передаче византийской традиции в Древнюю Русь системно произошла передача принципов взаимоотношений элементов систем: состава служб, уставных требований, состава текстов, музыкальных систем.



Рис.1

Vien. gr. 136

τῶν οὐ ρα νί ων τὰ ἐ πί γει α

Греч. 773

Пост. 59

Арх. 1

Sin. 1218

Греч. 227

Vien. gr. 181

Муз. 3674

181 N 1278

Греч. 674

Ambr. 44

РАИК 59

Q. n. 1.15

зем ль ны и хъ не бе сь на на

381 N 152

Син. 279

не не бе сь на на

Син. 572

Син. 589

Син. 162

381 N 97

34.7.6

381 N 96

Рис. 2. Строка 6 партитуры (начало)

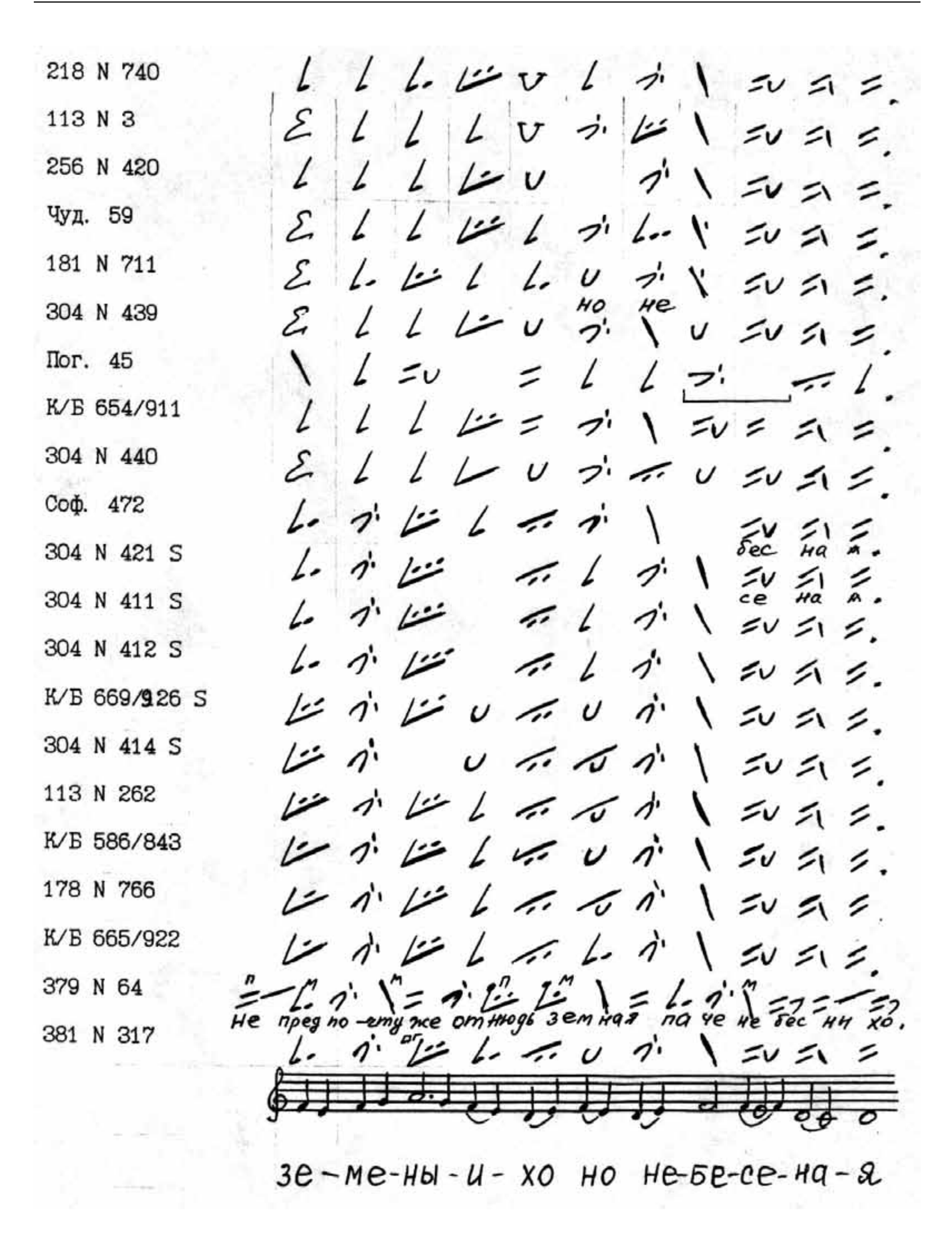


Рис. 2. Строка 6 партитуры (окончание)

Вместе с тем практически сразу произошла адаптация культуры, обусловленная различием числа слогов в пословных переводах богослужебных распеваемых текстов, различием орфоэпии текстов, ментальной дифференциации манер пения двух культур.

Различие систем обусловлено тонким внутренним наполнением элементов систем, которые в разных культурах имеют разное содержание.

Для понимания механизмов адаптации имеет смысл изучение этих тонких различий наполнения отдельных элементов.

Семиотика канонического средневекового искусства прямо вытекает из святоотеческой эстетики и философии. Идеи Псевдо-Дионисия Ареопагита, Ефрема Сирина и Иоанна Дамаскина о видимом и Невидимом, или, иначе, дольнем и горнем [22], напрямую согласуются с терминологией певческих азбук, певческих текстов храмовых служб, символикой иконографии.

Важно напомнить, что переводческая деятельность Кирилла и Мефодия, по мысли Е. М. Верещагина, опиралась на четыре приема терминотворчества выдающихся славян: заимствование, транспозицию, калькирование и ментализацию [23]. Поскольку для всего средневекового искусства ведущим принципом мышления является изоморфизм явлений, независимо от жанра и стиля творчества, автор данной работы посчитала возможным перенос философских, эстетических и лингвистических оснований сравнительных исследований на музыкальную почву.

На материалах певческих азбук XVI–XVII вв. механизмы принятия византийской традиции на Руси обнаруживаются следующие.

В знаменном пении передача смысла и интонации певческой формулы происходила через наименование русской формулы с помощью таких средств, как:

А) заимствование, калькирование термина — хелеимеоса, кулизма;

Б) ментальные мыслеформы интонируемого византийского смысла, переданные греческой фонетикой, но записанные русскими буквами (калькирование смысла), — кизма (в переводе с греческого обвивающая), удра (зачерпывание воды), лацега (звук мерного падения воды), муча (предвосхищение мучения), пецега (конец), цагоща (сильный плач);

В) слова-гибриды — кололоелеос (кололо — русский корень, елеос — греческий);

Г) собственно русские термины — рутва (рычать), перекличие (перекличка), щадра (щадить).

2. Относительно оформления богослужебного действа совершенно очевидно, что семиотическая взаимосвязь иконографии и гимнографии выделяла ряд одних и тех же символов.

В певческой традиции тройственный изоморфизм: этимология термина + характер распева + содержание текста — обеспечивал синтез элементов православной певческой традиции в богослужебном действе.

Идея изучения корней терминологии была предложена еще в 1867 году Д. В. Разумовским [24]. Вместе с тем, к сожалению, эта идея далее была оставлена без внимания.

Этимология терминов русской певческой традиции, нередко производная по отношению к греческому языку, привносит в понимание термина на славянском

языке свои черты: то возникает ментализация греческого понятия при калькировании термина, то происходит отталкивание от понятия в новую плоскость. Так возникают семиотические механизмы адаптации певческой терминологии.

Работа над азбукой БАН 32.16.18 XVII века (Санкт-Петербург) позволила провести сравнительный анализ квадратов учебных листов и простых построчных разъяснений формул.

Стало понятно, что этимология названия музыкального оборота передает дольний смысл оборота, согласующийся с Горним смыслом текста. Приведем схему, в которой показаны все основные компоненты анализа: подтекстовка, крюковая нотация, буквенная расшифровка, передающая характер напева, характеристика напева оборота и ряд греческой или русской этимологии. Одновременно жирным выделены акцентные фрагменты текста, согласующиеся с буквенной расшифровкой. Огромное значение для понимания расшифровки имели работы Б. Карастоянова, который, как никто другой в мире, приблизился к пониманию тонкостей организации певческой формулы [25]. Из этих строк можно выделить несколько самых ярких: рымза, которая этимологически и певчески передает устремление, цагоща, с точки зрения этимологии связанная с плачем, мелодически воспроизводящая мотив креста, а также кизма, этимология — «увенчанная плющом», а по сути — кулизма, один из характерных конечных оборотов знаменного распева (рис. 3).

На л. л. 316 об, 317, 320 Азбуки — Согласника БАН 32.16.18 (Санкт-Петербург) приводятся формулы кололоелеос, хелеимеоса с текстом, которые на л. 320 в построчном разъяснении названы в записи на торце листа «нижней кулизмой». Перевод этих терминов [26, 27] дает очень близкий смысл греческого названия этих терминов (рис. 4). Последний пример — на рис. 5 показаны собственно русские термины, судя по словарю старославянских терминов, не имеющие терминологически аналогов в греческом языке [28].

Синтез храмового действа выражен в неуловимой на первый взгляд, а на самом деле методичной семиотической взаимообусловленности пропеваемых текстов, певческих оборотов, Священного Писания и иконографических изображений, к которым обращаются прихожане во время службы в храме. По мысли

Условные разделы	Текст	Характер мелодии	Ряд греческой этимологии
I	**Да утвердитеся** “**Da** u tver **di** te sya” **f-e** G f-d **E** e-f G	Мелодическое устремление	Рымза- ῥοῖζμα - свист летящей стрелы, полет стрелы
	Весьхо царя “Ve s’ ho Tsa rya” F E **G** E **D**	Мотив креста	Цагоща от ζᾶ и γόος - сильный плач
	Во воли твоеи Христе боже “Vo **voly** tvo- e- I **Hri**- ste Bozhe” D **e-f** **G** f-d E F **G** efed cdch A	нижняя кулизма 1 гласа, характерная для окончаний разделов	Кизма – обвивающая (плющом) мелодия, κισσέυς - увенчанный плющом

Рис. 3

6 глас, Л.316об. Л.320	**Хелеимеоса** - χηλευτός, плетеный, χήλευμα – плетеное изделие	..............по-чи-ва-ю-и G fe fe F fe de F de dc D C
6 глас, л316 об. л.320	**Кололоелеос** – композита славянского слова «кололо» - колесо и греческого ἐλεέω – иметь сострадание, сочувствовать, жалеть	Си-я- ю те бо све-те-ло Fg A gf ef G fEf D C D

Рис. 4

6 глас л.317	**Перекличие** – нет греческого корня. Имеется в словаре старославянских слов – корень «кличь» [с. 285] и в сборнике попевок Б. Карастоянова	ef G de fg fe D E без текста
6 глас л.317	**Щадра** –нет греческого корня. Имеется в словаре старославянских слов – корень «щадети» – беречь [с. 1606] и в сборнике попевок Б. Карастоянова	E D dc de dc Def G И бо не из ме не но

Рис. 5

Д. Гордеева, встречающиеся известные символы (образ храма, образ горы, облако, руно, земля; Ковчег Завета, скрижали закона, книга, стамна с манной, образ Ноева ковчега, жезл Аарона, образ девственного сосуда, образ двери, врат; образ Агкиры (Агницы, овечки)) в рассмотренных гимнографических текстах относятся к личности Пресвятой Девы [29].

Упоминавшийся ранее догматик «Всемирную славу», который в краткой и емкой форме раскрывает догматическое учение о Рождении Иисуса Христа, по словам Д. Гордеева, акцентирует три символа: небо, дверь, храм. «... небесную дверь воспоим Марию Деву, ... сия боя явися небо, и храм Божества...» Д. В. Гордеев указывает, что содержание символов в догматике — дверь, храм и небо — отражает соотношение этого текста с другими текстами, литургическими действиями (каждением, входом и другими) и изображениями на царских вратах, которым эти символы соответствуют. Так и замыкается синтез явлений в храмовом действе, где все взаимосвязано тонкими смысловыми нитями: и тексты, и пение, и действия, и изображения. На первом этапе механизмы адаптации византийского искусства в Древней Руси рассмотрены в коллективной монографии под руководством автора данной статьи, но в концентрированном виде ранее не были представлены [30].

Методология, разработанная автором в исследовании, позволяет от вопросов собственно византийской традиции переходить к системе организации всего комп-

лекса храмовых искусств уже в русской традиции, выявлять тонкий изоморфизм явлений в храмовом действе, в терминологии пения, тот изоморфизм, который представляет собой стержень механизма адаптации византийской традиции на русской почве. Вместе с тем, становится понятно, что столь непростое восприятие механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси — лишь начальный этап трудного пути не одного, а целой группы исследователей, в которую должны входить искусствоведы, музыковеды, текстологи, палеографы, историки... И, возможно, тогда загадочный храмовый синтез искусств на Руси раскроется с большей полнотой, даст нам возможность ощутить глубину и благодать русской души, которую заповедали нам древние мастера от «богодухновенных» византийских заветов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Alekseeva Galina.* Accent-notation syncretism as index of the Russian reflex in the Orthodox singing tradition (Byzantine-Russian comparative aspect) // Proceedings of the International Congress of Byzantine Studies. London 21–26 August 2006. Vol. III. Abstracts of Communications. Ashgate. 2006. P. 136–137.
2. *Alekseeva Galina.* Mechanisms of the Byzantine culture adaptation in Russia: singing, miniature, church service // Proceedings of the 22th International Congress of Byzantine studies. Sofia, 22–27 August 2011. Vol. III. Abstracts. Sofia 2011. P. 271–272.
3. *Alekseeva Galina.* Earthly and Divine in the «Soglasnik» from the Russian singing ABC book of the XVII century from the Library of Academy of Science 32.16.18 // The 3rd International Conference on Orthodox Church Music «State, Church and Nation in Orthodox Church Music» Joensuu, Finland. 8–14 June 2009. The International Society for Orthodox Church Music. 2010. P. 276–287.
4. *Alekseeva Galina.* Die Anklänge byzantinischer Deutungen in der Theorie der russischen Monodie (Anhand der Azbuken aus der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften 32.16.18) // Theorie und geschichte der monodie. Bericht der International Tagung Wien 2010. Brno, 2012. S. 11–33.
5. *Alekseeva Galina.* Reflections of Byzantine tradition in Russian singing terminology (in the basis of the 17th century Azbuka from the Russian Academy of Science Library no 32.16.18) // Unity and Variety in Orthodox Music: Theory and Practice. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland. Joensuu, Finland. 6–12 June 2011. The International Society for Orhodox Church Music. 2013. P. 459–464.
6. *Alekseeva Galina.* Der Anspassungsschlussel der byzantinischen Gesangtradition in der russischen Tradition durch Isomorphismus der Gestaltungsmittel // Theorie und geschichte der monodie. Bericht der International Tagung Wien 2012. Brno, 2014. S. 13–25.
7. *Toncheva Elena.* About the Modal Characteristics during the Post-Byzantine Period: Based on Sources in Slavonic Church Music // Proceedings of the 22th International Congress of Byzantine studies. Sofia, 22–27 August 2011. Vol. II. Abstracts. P. 186.
8. *Карпов С. П., Грацианский М. В., Захарова А. В., Близнюк С. В.* XXII Международный конгресс византийских исследований (София, 22–27 августа 2011 г.). Византийский временник. № 71 (96). М.: Наука, 2012. С. 348–360.
9. *Hunger H.* Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, Zweiter Band. Pp. xx + 528. Munich: C. H. Beck, 1978.

10. *Алексеева Г. В.* Древнерусское певческое искусство (музыкальная организация знаменного роспева). Монография. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1983. 172 с.
11. *Мещерина Е. Г.* Музыкальная культура средневековой Руси. М., 2007. 190 с.
12. *Масюк Е. А.* Интонационные особенности первого и пятого гласов знаменного распева (на примере воскресных стихир октоиха) // Музыка и время. 2009. № 8. С. 18–23.
13. *Лучкина М. М.* Миф о России в творчестве Г. В. Свиридова. Дис. ... канд. искусствознания. Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. Красноярск, 2012.
14. *Денисов Н. Г.* О поэтическом складе богослужебных текстов древнерусских песнопений // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 22–39.
15. *Капитонова Ж. Г.* Формульно-попевочная вариантность как принцип развития мелодических форм в русской духовной музыке рубежа XIX–XX веков // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С.102–107.
16. *Грачев В. Н.* «Апокалипсис» В. Мартынова: особенности воплощения православной традиции. Искусство и образование. 2010 № 3, с. 84–91.
17. *Алексеева Г. В.* Строка // Музыкально-энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 0,2 п. л., с. 525.
18. *Лосский В. Н., Успенский Л. А.* Смысл икон. М.: ПСТГУ: ЭКСМО, 2014. С. 44.
19. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 530 с.
20. *Алексеева Г. В.* Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Монография. Владивосток: Дальнаука РАН, 1996. 380 с.
21. *Алексеева Г. В.* Византийско-русская певческая палеография. Исследование. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 368 с.
22. *Храмцова Т. К.* Слово и образ в византийской патристике и древнерусском певческом искусстве // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб., 2002. С. 3–25.
23. *Верещагин Е. М.* Церковнославянская книжность на Руси. Лингвотекстологические разыскания. М.: Индрик, 2001. 608 с.
24. *Разумовский Д. В.* О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения // Труды Московского Археологического общества. 1867. Т. 1. Вып. 2.
25. *Карастоянов Б. П.* Попевки знаменного роспева. По материалам певческой книги Праздники, новая истинноречная редакция. Рукопись конца XVII в. М.: ГИМ, Синодальное певческое собрание № 41. Wien., 2008. 500 с.
26. *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 1773.
27. *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 510.
28. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / Э. Благова, Р. М. Цейтлин, С. Геродес и др. М.: Русский язык, 1999. 842 с.
29. *Алексеева Г. В., Гордеев Д. В.* Изоморфизм певческих и изобразительных символов в храмовом действе Древней Руси (К вопросу об адаптации византийского искусства на русской почве) // Византия и Древняя Русь. Культурное наследие и современность. Материалы Международной научной конференции к 75-летию со дня рождения профессора Веры Дмитриевны Лихачевой (15–17 октября 2012 г.). СПб., 2013. С. 175–188.
30. Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в Древней Руси: монография / Г. В. Алексеева [и др.] Коллектив авторов: Г. В. Алексеева, И. И. Крыловская, А. В. Чернова, Д. В. Гордеев, О. П. Святуха, К. В. Гольцова, А. С. Краснова. ДВФУ. Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2013. 242 с.

МЕНЕДЖМЕНТ И ПРАВО В ИСКУССТВЕ

УДК 792.8, 7.075

Т. В. Букина

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» С. П. ДЯГИЛЕВА: У ИСТОКОВ РОССИЙСКОГО АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА

В 1908 году устроитель Русских сезонов в Париже С. П. Дягилев корреспондировал «Петербургской газете» о сенсационной премьере «Бориса Годунова»: «В художественном отношении впечатление было такое, словно находишься в Байройте. Публика буквально не дышала до последней ноты. Такого благоговения Париж еще не видел» [1, с. 109]. Сравнение с Байройтским театром — эталоном оперных постановок в Европе конца XIX — начала XX века — не было преувеличением: очевидцы «Бориса» описывали ошеломляющий успех дебюта русской оперы за границей. Пресса констатировала восторженный прием, оказанный солистам, хору Мариинского театра, режиссеру А. А. Санину и декораторам[1]. Энтузиазм парижской публики, одобрение музыкальных арбитров К. Дебюсси, П. Лало, П. Дюка, Р. Роллана и контракт, заключенный с Grand Opéra, открывали Дягилеву блестящие перспективы для дальнейших демонстраций русской оперы на Западе. И действительно, уже в следующем году прославленная дягилевская антреприза вернулась в Париж,... круто сменив репертуарный курс. Русская музыка в этом сезоне была представлена обширной балетной программой, оперный же репертуар российский импресарио ограничил «Псковитянкой» Н. А. Римского-Корсакова и фрагментами «Юдифи» А. Н. Серова и «Руслана» М. И. Глинки, а в последующие годы еще реже обращался к оперному жанру.

Переориентация организатора «Русских сезонов» кажется еще более необъяснимой на фоне наблюдаемой повсеместно в Европе начала XX века дискредитации академических балетных традиций. Так, в отличие от оперной, балетная труппа Мариинского театра на момент организации антрепризы испытывала дефицит в квалифицированных постановщиках и новом репертуаре[2], а будущий хореограф «Русского балета» М. М. Фокин, находясь в тот момент лишь на подступах к своей реформе, смог предложить Дягилеву всего два готовых сочинения («Шопениану» и «Павильон Армиды»). Во Франции академический балет переживал период непопулярности, что привело к разрыву контракта Grand Opéra

[1] Подробнее о премьере «Бориса» см., например: [2, с. 248; 3, с. 29–30].

[2] Это положение отражено и в критических статьях самого Дягилева «Балет Делиба» (1902), «Программа директора театров» (1905) и др. [1].

с Дягилевым после того как он обнародовал репертуар предстоящего балетного сезона. Успех этого сезона (1909), проведенного на сцене театра Шатле, превзошел оперный триумф предыдущего года и вполне оправдал риск антрепренера, обеспечив его предприятию посещаемость на протяжении последующих 20 лет. Однако такая неожиданная реакция, скорее, еще более усугубила парадоксальность репертуарного выбора российского маэстро.

Неоднократно привлекавший искусствоведов феномен «коммуникабельности» «Русских сезонов» побуждает к анализу творческой стратегии их организатора С. П. Дягилева, прозванного журналистами «российским барнумом»[3]. Не имея профессионального образования в искусствах, он обеспечил организованному им предприятию жизнеспособность благодаря своей легендарной предприимчивости, осуществляя как управление его финансовой и административной стороной, так и разработку его репертуарных стратегий. Подход к замыслу «Русских сезонов» как блестящей коммерческой идее во многом позволяет объяснить эксцентричный выбор профильного для антрепризы вида искусства, а также понять причины его неожиданного резонанса у европейской аудитории.

Приход XX века был отмечен началом научно-технической революции [4]. Форсированный виток прогресса ознаменовался новыми достижениями науки, которые демонстрировались на Всемирных выставках как показатель экономического триумфа европейских государств. Вот неполный список *изобретений* [5], внедренных в промышленность с начала XX века до Первой Мировой войны:

1901 — растворимый кофе, безопасная бритва, троллейбус, операция по удалению морщин, слуховой аппарат, детский конструктор;

1902 — электрический пылесос, туристический автомобильный прицеп;

1903 — магнитофон, снотворное, уличная телефонная будка;

1904 — пакетики для быстрой заварки чая, термос, электромиксер, гамбургер;

1905 — пиццерия, неоновая реклама;

1906 — стиральная машина, молоко в картонной упаковке;

1907 — моющее средство, пароходы-лайнеры повышенного комфорта;

1908 — электрический утюг, целлофан, одноразовые бумажные стаканчики;

1909 — эскалатор в метро, зажигалка, электротостер;

1913 — домашний холодильник, замок-«молния»;

1914 — посудомоечная машина [6].

Возросшая конкуренция на мировом рынке заметно повысила рентабельность коммерческих новшеств и изобретений и привела к возникновению множества «пионерных» монополий («Форд», «Рено», «Харлей машин компани», «Жилетт», «Сэлфридж», «Пепси-кола» и др.), специализировавшихся на выпуске уникальной продукции. Новый ментальный эталон индустриального общества: ***Предприниматель-новатор*** — оценивался американским социологом и экономистом Й. Шумпетером как главный двигатель современного прогресса [8]

---

[3] См. об этом, например: [5, с. 77].

[4] Курсив везде мой — *Т. Б.*

[5] Дайджест составлен по: [6, с. 9–70; 7, с. 309–311].

[6] Подробнее об эксплерентной стратегии см.: [9, с. 155–180].

и символизировал такие общественные ценности, как достижительная ориентация, склонность к риску, индивидуализм, креативный стиль мышления и восприимчивость к новшествам.

Этот контекст был весьма актуален для Дягилева, озабоченного поисками стабильного источника финансирования «Русских сезонов». Чрезвычайно высокие постановочные затраты антрепризы и отсутствие постоянных меценатов побуждали импресарио искать экстремальные пути окупаемости вкладываемых средств. Это спровоцировало его сделать выбор в пользу рискованной, но и невероятно прибыльной в случае успеха ***эксплерентной*** («пионерной») коммерческой тактики, связанной с продвижением радикальных новшеств [7]. Размышляя над своим предпринимательским опытом в письме редакции «Times» (1929), импресарио представлял «Сезоны» в ряду сенсационных технических изобретений последнего полувека: «Новая оценка моих теперешних спектаклей — это ряд восклицаний: спектакль „странный“, „экстравагантный“, „отталкивающий“... Но спектакль и должен быть странным. Я воображаю удивление людей, когда они увидели первую *электрическую лампочку* или услышали первый *телефонный звук*. Моим первым *электрическим звонком* для лондонской публики были „Половецкие пляски“ из „Князя Игоря“» [1, с. 257].

Что же касается прецедентов среди театральных «монополий», то в начале XX века единственным инновационным предприятием, сопоставимым по масштабам с дягилевским проектом, был музыкальный театр Рихарда Вагнера в Байройте. Уникальные позиции «чистого монополиста» вагнеровскому «изобретению» обеспечивал целый ряд ***конкурентных преимуществ***:

– принципиально новый *вид продукции* — сконструированный Вагнером музыкально-театральный жанр Gesamtkunstwerk;
– специализация на *оригинальной тематике* — германо-скандинавской мифологии;
– возведение для постановки «произведения искусства будущего» *специального зала* с уникальной конструкцией и усовершенствованной акустикой;
– создание собственной школы «вагнеровских» певцов (даже после освоения наследия композитора ведущими оперными сценами байройтское исполнение, наряду с мюнхенским, сохраняло репутацию образцового);
– специфические *правила поведения* для слушателей (например, раннее начало спектаклей, запрет опозданий и несвоевременных аплодисментов);
– *раритетный репертуар* — тридцатилетний патент на постановку «Парсифаля».

Массовое паломничество в Байройт и популярность музыки Вагнера у публики, сравнимая с эпидемией, стали лучшими доказательствами успеха вагнеровской инновационной стратегии. Они привели к открытию в конце XIX века своеобразного «филиала» вагнеровской монополии — труппы антрепренера А. Неймана, гастролировавшей со спектаклями «Кольца Нибелунга». Подобные оптовые экспортные поставки «искусства будущего» способствовали превраще-

[7] Базисные стратегии конкуренции приводятся по: [10, с. 116].

нию вагнеровских сочинений в «товар» повышенного спроса, сохранявший в странах Европы и США свою востребованность на протяжении нескольких десятилетий. Например, в Париже только лишь в популярных симфонических концертах Э. Колонна на рубеже веков сочинения композитора прозвучали почти 400 раз. В отношении же опер сам Дягилев в 1900 году засвидетельствовал очередную волну интереса к творчеству Вагнера и становление нового исполнительского стиля [1, с. 136].

Осведомленность Дягилева в постановочных традициях немецкого композитора неслучайна. Став вагнерианцем после посещения «Лоэнгрина» в Вене в 1890 году и фестиваля в Байройте 1892 года, импресарио вплоть до организации Русских сезонов был постоянным «потребителем» музыки Вагнера в театрах Европы. В России же он неоднократно выступал как добровольный «коммивояжер» байройтской продукции, публикуя в своем журнале «Мир искусства» переводы вагнеровских теоретических трудов, работ о нем Ф. Ницше и А. Лиштанберже и собственные рецензии на спектакли «Тристана» и «Гибели богов» в Мариинском театре. Кроме того, в 1893 году на своем сольном концерте в Петербурге Дягилев (который в молодые годы одно время выступал на любительской сцене в качестве певца-дилетанта) одним из первых в России исполнил монолог из «Парсифаля».

Однако создание личной театральной монополии по образцу вагнеровского театра автоматически провоцировало импресарио на конкуренцию с собственным же прототипом — уже существующим театральным монопольным предприятием. Специфику дягилевского изобретения, очевидно, предопределила необходимость *совмещать два стратегических направления*: с одной стороны — принятие вагнеровской тактики ***внедрения новшеств***, с другой — ***дифференциацию*** [8], стремление максимально дистанцироваться от конкурента, маркируя в своей инновации диаметрально противоположные характеристики. Вот основные пункты стратегии успеха русского импресарио.

Дягилевское know how заключалось в презентации нового вида искусства: освоении и революционных преобразованиях жанра, который в начале XX века котировался как несостоятельный конкурент опере. Так же, как и вагнеровское «произведение искусства будущего», дягилевский Gesamtkunstwerk декларировал радикальное *обновление всех своих составляющих компонентов*. Более того, некоторые из этих новаций также были прямо или косвенно инспирированы вагнеровским творчеством (что неудивительно, если учесть, что многие сотрудники Дягилева по антрепризе также были вагнерианцами). Так, в балетах дягилевской труппы исполнение декораций и костюмов поручалось художникам-станковистам. Первым таким осуществленным опытом будущих устроителей «Сезонов» было декорационное оформление «Гибели богов» Вагнера, выполненное А. Н. Бенуа и К. А. Коровиным для Мариинского театра в 1901 году [9]. Кроме того, М. М. Фокин, чья инновационная хореография оказалась решающей для формирования постановочного стиля русской антрепризы, открыто признавал

[8] Другим прототипом этого нововведения была практика театра С.И. Мамонтова. См. об этом: [10].

[9] Основные пункты балетной реформы М. Фокина приводятся по: [13, с. 64–101].

одним из прототипов своего «нового балета» вагнеровскую оперную реформу [12, с. 398]. Ее «проекции» узнаваемы, в частности, в следующих нововведениях:

- Упразднение типических балетных форм (pas de deux, pas de trois и т.д.) равносильно вагнеровскому отказу от арий, дуэтов и прочих оперных номеров;
- Разработка новой хореографической техники взамен традиционных pas апеллирует к протесту Вагнера против клишированных элементов bel canto (трелей, фиоритур);
- Обращение к пантомиме в качестве альтернативы традиционной балетной технике соответствует активному привлечению декламационной (а не ариозной) мелодики в операх Вагнера;
- «Низложение» культа примы-балерины (путем введения сольных мужских партий и подробной разработки партий кордебалета) аналогично вагнеровской дискредитации института примадонн и primo uomo;
- Отмена балетмейстером неизменно обращенной в зал позы танцоров напоминает отказ Вагнера от «концертной» трактовки оперных выступлений (именно в его драмах певцы получили право поворачиваться к публике спиной, если того требовала сценическая ситуация) [10].

Подобно музыкальной драме Вагнера, отменившей право диктата оперного певца композитору, в спектаклях «Русских Сезонов» состоялась эмансипация музыки, которая превратилась в полигон для композиторских экспериментов. Кроме того, практиковалось сочинение хореографии на уже готовый нетанцевальный музыкальный текст (в «Карнавале» Р. Шумана, «Золотом петушке» Н. А. Римского-Корсакова и т.п.).

Открытие новой отрасли шоу-бизнеса, объединившей авангардные художественные течения, сопровождалось основанием *приватной творческой лаборатории*: если Вагнер предпочитал работать с начинающими певцами, не «испорченными» академической школой, то «дягилевский комитет» пополнялся в основном за счет приглашенных антрепренером молодых композиторов, живописцев и танцоров (И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Ф. Пуленка, Ж. Орика, В. А. Дукельского, Н. С. Гончаровой, В. Ф. Нижинского, И. Л. Рубинштейн, Т. П. Карсавиной, Л. Ф. Мясина, О. А. Спесивцевой, Г. М. Баланчивадзе, С. М. Лифаря и др.). Эта «балетная фабрика» обеспечила монополию Дягилева *эксклюзивным репертуаром*, состоявшим из специально заказанных сочинений (балеты И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, К. Дебюсси, Д. Мийо, Ф. Пуленка и др.) или переработанных для балета нетанцевальных произведений («Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, «Приглашение к танцу» К.-М. Вебера), а также отреставрированных классических шедевров (например, «Жизель» А. Адана).

Фирменным знаком дягилевского изобретения стали присвоенные «Новым балетом» модные «русские» аксессуары. Спектакли антрепризы Дягилева поразили европейцев открытием новых культурных пластов. Однако в действительности «Русские сезоны» предложили западной публике лишь ***имидж*** российской культуры («образ для другого»), представив отечественное искусство непрофиль-

---

10 Подробнее об этом явлении см., в частности: [5, с. 118–119].

ным для него жанром и специально заказанной программой. Неподражаемое мастерство Дягилева-имиджмейкера признавали еще его современники. Например, в мемуарах А. Бенуа зафиксирован процесс работы импресарио над собственным имиджем: «Чтобы импонировать заграничным людям, Сережа довольно удачно разыгрывал Большого барина, un grand seigneur en voyage (путешествующего вельможу). Не щадя денег, он останавливался в лучших отелях, разъезжал по городу в закрытом экипаже, одевался с большой изысканностью, вставил в глаз не нужный ему монокль, не расставался с превысоким цилиндром, а на своих визитных карточках проставил: "Serge de Diaghileff"... Кое-что в выработанных им „для общества" манерах (особенно за границей) нас шокировало своим привкусом parvenu (выскочки), но для заграничных людей он был окружен ореолом какого-то заморского, чуть ли не экзотического барства — un vrae boyard russe (настоящий русский барин)» [14, с. 645–646].

Создавая же имидж своему бизнесу, Дягилев, очевидно, сыграл на возросшем в условиях кризиса европоцентристской парадигмы интересе европейцев к экзотическим и примитивным культурам[11]. По замечанию исследователя, «„Русские сезоны"... стали первым всеевропейским, а затем и глобальным триумфом регионального искусства, первым символом того, что „мировая деревня" властно предъявляет претензии на доминирующие позиции в мировой культуре» [15, с. 11]. Сфабрикованный Дягилевым имидж утрировал экзотические характеристики отечественного искусства, ассимилировав под маркой «русского» балета атрибуты многих незападных культур. Так, программа первых двух сезонов была представлена, в частности: «Половецкими плясками» А. Бородина, «Клеопатрой» на музыку А.С. Аренского, С.И. Танеева и др., «Шехеразадой» Н.А. Римского-Корсакова, «Ориенталиями» из музыки русских композиторов и скандинавов К. Синдинга, Э. Грига, а также спектаклем «Пир», куда вошли в том числе «Лезгинка» из «Руслана» и «Мазурка» из «Сусанина» М. И. Глинки, «Гопак» М. П. Мусоргского и «Чардаш» А. К. Глазунова.

Сама же идея репрезентировать имидж русского искусства новоизобретенным авангардным балетным жанром также могла быть заимствована у Вагнера, который настойчиво позиционировал свою музыкальную драму как национальную немецкую усовершенствованную разновидность оперного жанра. Однако на коммуникативном уровне эти два проекта оперировали разными механизмами. Так, вагнеровская идея «произведения искусства будущего», будучи ориентирована прежде всего на соотечественника, позиционировалось им преимущественно в режиме национальной агитации[12]. Дягилевский же балет изначально создавался как своего рода русский «сувенир» на экспорт (вероятно, совсем неслучайно его антреприза так никогда и не побывала в России), поэтому его демонстрация Европе носила ***рекламный*** характер.

На рубеж XIX–XX веков пришелся пик развития рекламной индустрии в Европе и США, начало экспериментальных исследований рекламного воздей-

[11] Подробнее об этом см.: [16, с. 84–91].
[12] См.об этом, в частности: [18, с. 76–77].

ствия (Р. Зейферта, В. Меде, Е. Лизинского) и появление первых рекламных агентств — творческих групп, создающих рекламные тексты по заказу. В коммерческой стратегии дягилевского балета рекламной кампании всегда уделялось особое внимание: например, Дягилев заботился об организации паблисити участникам представлений в лучших журналах Парижа, а афиши и программки спектаклей оформляли ведущие художники антрепризы. Однако амплуа репрезентанта России на Западе («рекламного агентства» от российской индустрии зрелищ) побуждало устроителей «Русских сезонов» следовать специфическим законам рекламного жанра и при создании балетных спектаклей.

ЗАКОН I: Рекламное сообщение рассчитано на аудиторию, первоначально не заинтересованную в покупке, а, следовательно, и в восприятии самой рекламы. Для предельного упрощения процесса восприятия рекламные тексты обычно акцентируют не аудиально-вербальные, а *визуальные информационные каналы* [17, с. 65], что и позволяет осуществить балет в отличие от оперы.

ЗАКОН II: Согласно формуле, предложенной в 1896 г. американским исследователем-маркетологом Э. Левисом, воздействие рекламы на потенциального клиента последовательно проходит несколько стадий[13]. Основные *этапы* этого процесса, непосредственно предшествующие покупке (*Action*), можно проследить на примере спектаклей антрепризы Дягилева:

Attention. *Непроизвольное внимание* публики привлекали такие характеристики представлений, как

- *необычность* — костюмов Л. С. Бакста и П. Пикассо, хореографии М. М. Фокина и пластики В. Ф. Нижинского;
- *сенсационность* — акробатических трюков танцора Л. Ф. Мясина, выступления лошадей в «Жар-Птице» И. Ф. Стравинского и «Параде» Э. Сати. На сенсацию, несомненно, был рассчитан также запланированный, но не осуществленный замысел выступления любимца парижан Ф.И. Шаляпина в новом амплуа — балетной роли в «Шехеразаде» [1, с. 234];
- *скандальность* — известно, что Дягилев остался вполне удовлетворен скандальными премьерами «Фавна», «Весны Священной» и «Парада», и за всю свою театральную карьеру ни разу не прибегнул к услугам клакеров, всегда «предпочитая громкий скандал оплаченным аплодисментам» [19, с. 163].

Interest. Состояние *устойчивого внимания* вызывается благодаря *разнообразию* рекламных сообщений: репертуарному и стилистическому обновлению программы каждого нового Сезона. Поддерживать неослабевающий интерес публики призваны и композиционные принципы рекламного обращения: *краткость* и *контрастность*. Программа представлений дягилевской антрепризы строилась как компиляция нескольких коротких спектаклей в один вечер («Павильон Армиды» — «Половецкие пляски» — «Пир»; или: «Весна священная» — «Сильфиды» — «Шехеразада»). Согласно исследованиям цветопсихологии, эмоцию интереса стимулирует также воздействие *сине-зеленой* цветовой гаммы [20, с. 419–421], выбранной, например, для оформления первой картины «Шехеразады».

---

[13] См. об этом, например: [21].

Desire. Возникновение *желания* связано с *суггестивным воздействием* элементов рекламы. Этот эффект достигался:

- *авторитетностью рекламистов*, завоеванной русскими композиторами и художниками после организации Дягилевым в 1906-1907 годах выставок и концертов в Париже;
- *снижением эффективности когнитивных процессов* у покупателей в результате повышенной интенсивности цветового раздражителя [20, с. 425–427]. Например, очевидцев поражала яркость декорационного оформления «Золотого петушка» Н. С. Гончаровой, «Петрушки» А. Н. Бенуа, «Синего бога» Л. С. Бакстом[14];
- *воздействием на эмоциональную сферу зрителей*, что было особенно актуальным для публики индустриальных стран, которую Т. Адорно относил к категории *эмоционального слушателя*. Для такой аудитории восприятие искусства становится «средством... высвобождения инстинктов,... подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации» [22, с. 17]. Эмоциональный слушатель особенно подвержен действию *психического заражения*. Подобный эффект производили знаменитые экстатические сцены массовых безумств М. М. Фокина (в «Половецких плясках», «Шехеразаде» и т.д.), которые, по воспоминаниям сотрудника антрепризы С. Григорьева, приводили публику в экстаз.

По исследованию культуролога Э. Фукса, в качестве возбуждающего средства в рекламном жанре XIX — начала XX века также традиционно применялись *эротические мотивы* [23, с. 749–752]. Судя по отзывам очевидцев, успех дягилевской антрепризы во многом определялся предлагаемым ею широкий ассортиментом эротических зрелищ на любой вкус. Например, А. Н. Бенуа вспоминал, что во время сезона 1909 года публику привлекал не столько «Иван Грозный» с блистательным Шаляпиным в главной роли, сколько шедшая в один вечер с ним «Клеопатра» со стриптизом Иды Рубинштейн. Постановочным «коньком» М. М. Фокина была режиссура оргий (в «Шехеразаде», «Клеопатре» и др.), во время которых хореограф, по замечанию критика А. Левинсона, «превращал сцену в громадный альков» [13, с. 46]. В «Фавне» К. Дебюсси редактор парижской газеты «Le Figaro» Г. Кальмет был шокирован «неприличными движениями» В. Ф. Нижинского [24, с. 105]. Сюжет же спектакля «Игры» с музыкой Дебюсси был интерпретирован публикой как гомосексуальный автобиографический манифест Дягилева и Нижинского [25].

* * *

«Надо верить, что русский театральный принцип, подобно Байройту и творчеству Вагнера, не может быть лишь временным увлечением», — писал Дягилев в 1910 году [1, с. 219]. Версия о предпринимательской интерпретации антрепренером опыта байройтского театра позволяет гипотетически определить его

---

[14] См. об этом, например: [21].

стратегию как ***перенос прорывных инноваций***[15]. Действительно, продвижение оперного жанра неизбежно поставило бы дягилевскую антрепризу в положение оппозиционного конкурента театру Вагнера. Дягилев же, обладая феноменальной коммерческой интуицией, вероятнее всего, предвидел, что русская опера, не имея столь исключительного инновационного потенциала, не сможет выдерживать эту конкуренцию на протяжении многих лет. Взятый импресарио курс на тотальное обновление концепции балетного искусства позволил «Русским сезонам» стать лидером европейского шоу-бизнеса. Более того, избранная Дягилевым коммерческая тактика позволила его изобретению реализовать шумпетеровский прогноз и осуществить род «научно-технической революции» в театре, реабилитировав статус балета и уравняв его в правах с оперой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дягилев С. П.* С. Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Т. I. М.: Изобр. искусство, 1982. 493 с.
2. *Гозенпуд А. А.* «Борис Годунов» М. Мусоргского во Франции (1876–1908) // Восприятие русской культуры на Западе. Л.: Наука. Лен. отделение, 1975. С. 225–248.
3. *Келдыш Ю. В.* Россия и Запад: взаимодействие музыкальных культур //Русская музыка и XX век. М.: Инст. искусствознания, 1998. С. 25–58.
4. *Брокгауз Ф.* Ефрон А. Энциклопедический словарь. Т. V. СПб.: Типо-Литогр. И. А. Ефрона, 1895. 480 с.
5. *Хобсбаум Э.* Век империи. 1875–1914. Ростов-н/Д: Изд-во Феникс, 1999. 512 с.
6. *Уильямс Н. и др.* Полная хронология XX века. М.: Вече, 1999. 816 с.
7. Что, где, когда произошло впервые: Справочник /Сост. А. Будько. М.: РИПОЛ Классик; Минск: Мэджик бук, 2001. 318 с.
8. *Шумпетер Й.* Теория экономического развития. М.: Прогресс, 1982. 445 с.
9. *Юданов А. Ю.* Конкуренция: теория и практика. Учебно-практическое пособие. М.: Казаков Гном и Д, 2001. 304 с.
10. *Азоев Г. Л., Челенков А. П.* Конкурентные преимущества фирмы. М.: Тип. «Новости», 2000. 254 с.
11. *Пастон Э. В.* Художественные принципы мамонтовского театра //С. Дягилев и художественная культура XIX–XX вв. Пермь: Кн. изд-во, 1989. С. 17–29.
12. *Фокин М. М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
13. *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. Пг.: «Свободное искусство», 1919. 129 с.
14. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Т. I. М.: Наука, 1980. 711 с.
15. *Ласкин А.* Неизвестные Дягилевы, или Конец цитаты. СПб.: Ассоц. «Новая история», 1994. 286 с.
16. *Букина Т. В.* Вагнерианство в России рубежа XIX–XX веков как феномен артистического успеха. Саарбрюкен: Lambert Academic Publishing, 2011. 266 с.
17. *Кочеткова А. И., Уткин Э. А.* Рекламное дело. Учебник. М.: Тандем, 2001. 272 с.

---

[15] По типологии Р. Берта, приведенной в работе: [9, с. 275].

18. *Волкова В. В.* Дизайн рекламы. М.: Книжный дом «Университет», 1999. 144 с.
19. *Гаевский В.* Сергей Дягилев: черты личности //С. Дягилев и художественная культура XIX–XX веков. Материалы Первых дягилевских чтений. Пермь: Кн. изд-во, 1989. С. 159–166.
20. *Веккер Л.* Психика и реальность. Единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998. 679 с.
21. *Илюхина Е.* «Золотой петушок» и «Свадебка» — спектакли на русскую тему в оформлении Н. С. Гончаровой //За занавесом века: исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века. М.: ООО ТИД «Русское слово–РС, 2004. С. 108-127.
22. *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. М.: РОССПЭН, 2008. 229 с.
23. *Фукс Э.* EROTICA. Буржуазный век. М.: Диадема-пресс, 2001. 795 с.
24. *Нестьев И. В.* Дягилев и музыкальный театр. М.: Музыка, 1994. 222 с.
25. *Боулт Д. Э.* Л. Бакст и В. Нижинский. «Игры» — постановка 1913 г. URL: http://www.silverage.ru/stat/bowlt.html (дата обращения: 25.09.09).

HARMONIA MUNDI

УДК 130.2

В. Н. Дробышев

О ВКУСЕ К ПУСТОТЕ

Всякий искусствовед расскажет вам о примерах «боязни пустоты» (horror vacui) и их связи со стилями и направлениями в искусстве. Но наверно с большим воодушевлением он поведает вам о любви к пустоте, тема которой стала одной из фундаментальных в искусстве прошлого века. Дискурс искусствоведения на эту тему весьма богат и разнообразен, так что мы даже не рискнем его чем-то дополнять. Нас будет интересовать религиозная основа поворота к пустоте, который, как всем известно, уже не раз случался в истории человечества и однажды даже послужил основой для пестрого конгломерата верований, которые объединяют под именем буддизма. Сегодня мы видим, что религиозный по своей сущности «вкус» к пустоте уже отнюдь не спорадически стал торить пути в западной духовности, на фоне которого православная религиозность выглядит оплотом консерватизма, хотя в эстетическом отношении российскую культуру менее всего можно обвинить в отсутствии не только интереса, но и выдающихся достижений в деле художественного «освоения» пустоты.

Тезис, который в намеченном контексте мы намерены развернуть, сводится к тому, что нынешние игры с пустотой, которыми нас продолжают околдовывать деятели всех видов искусств, обусловлены кризисом памяти. Наше убеждение состоит в том, что культурная память по преимуществу является той средой, в которой коммуницируют разумная способность и способность веры, а ее состояние напрямую связано с характером и результатами их взаимодействия.

Обычно считают, что память задает измерение прошлого в стихии времени, которая сама по себе безлика. Отсюда ее полагают чем-то весьма конкретным, обращенным на завершенные события, даже если эти события уже показали, что ни одно толкование не способно вместить их без остатка, так что, свершившись однажды, они продолжают жить и развиваться, стирая границы своей определенности во времени. Различиями в масштабности этих событий определяется структура культурной памяти, которая всегда является памятью о прошлом, основывающей наше предвосхищение будущего. Последнее, в отличие от прошлого, всегда видится чем-то общим и предстает в виде тенденций, проектов, фантазий, но никогда в виде событий, хотя бы они и прогнозировались иной раз с высокой степенью конкретности. Эту способность предвосхищения коррелируют с памятью настолько, насколько ей же и противопоставляют.

Теперь от будущего ожидают Различия. Можно сказать, что это ожидание стало основной темой не только философствующей мысли, которою пока еще уве-

ренно правит французский гений, но и мысли теологической. А последняя «честно» выразила то значимое для религиозного духа обстоятельство, что человек «перерос» свой «детский» период, когда за пределами видимого мира ему чудился мир трансцендентный. Краткий всплеск протестантского апофатизма в «диалектической теологии» почти сразу же вылился в войну с трансцендентным. Нашумевшая книга Дж. Робинсона «Быть честным перед Богом» показала, что теологическая мысль вполне созрела для того, чтобы провозглашенная Тиллихом «глубина бытия» заняла место трансцендентного. Философия, которая в лице германского духа всегда была склонна к пантеизму, постаралась не только подготовить это принятие, но и «ликвидировать» его последствия, в частности, посредством весьма модного до сих пор жеста, направленного на отказ от резких дихотомий вообще и оппозиции пантеизма и теизма в частности. Имманентность, таким образом, насквозь пропитала собою интеллектуальную культуру, набросив свою сеть и на веру, которая вдруг обнаружила, что должна быть «верой без веры». На месте религии появилась «религия без религии», место ее антипода занял «атеизм без атеизма», в результате чего оказалось, что различий между ними нет, так что словосочетание «материалистическая религия» стало новым религиозным откровением. Совершенно очевидно, что никакого События, в перспективе которого эта религия могла бы себя строить, существовать не может и, более того, не должно, поскольку от будущего ждут, как мы помним, Различия, пролиферации мозаичности бытия, каковая считается невозможной в перспективе одинакового для всего и вся Тождества, задаваемого таким Событием. Заметим попутно, что это ожидание удивительным образом уживается с проповедями всеобщих «прав человека», справедливого мирового порядка и даже стандартов потребления, которые указанной пролифирации явно не соответствуют. И если со стандартами напряжения в электросети спорить не приходится, а нормы кривизны огурцов вызывают лишь улыбку (надо сказать, все более вялую), то по поводу правил мирового порядка идет нешуточная война с кровавыми жертвами.

Теперь уже наверно ясно, к чему мы ведем. Культурная память в своем существе не определяется памятью о прошлом. Культура, если она хоть сколько-нибудь остается обязанной культу, определяется памятью о будущем — о таком Событии (совершенно конкретном), в перспективе которого совершается история. Безусловно, в перспективе имманентности, история тоже возможна, но конечно уже не как История (сильное слово сильной теологии, пришедшей к краху вместе с эпохой тотализирующих нарративов и т. д.). При этом вряд ли сегодня можно всерьез относиться к речам, которые станут доказывать, что только в Истории мы способны оставаться людьми, а на иных путях мы деградируем в биологический придаток к компьютерным играм. Такое ретроградство — не по нашему адресу, но все же нам кажется, что память достигает своей культурной (а не абстрактной онтологической, т. е. бесконечно ускользающей) сущности только тогда, когда она становится памятью о будущем.

Если мы на верном пути, то заявленный нами тезис получает следующее развитие. Кризис культурной памяти, обусловленный тем, что Робинсон назвал «взрослением» человека или тем, что мы с позиций православной религиозности

назовем утратой чувства тайны Божественного, привел к тому, что она начала тихо умирать. Силу набирают те модусы культурной памяти, которые вращают ее в кругах циклов бесконечного обновления, возрождения, очищения и прочей архетипичности или структурируют ее в музейной перспективе. Не знаем, как вам, уважаемый читатель, но нам кажется, что с музейной памятью теперь явный перебор. Иной раз даже страшно приближаться к какому-нибудь масс-медиа, потому что оттуда в тебя непременно забросят мощную порцию реминисценций и потребуют, чтобы ты пережил когда-то бушевавшие страсти или хотя бы проникся их слабыми отголосками в наши дни. И страшит здесь даже не необозримое море прошлого, повергающее всякую память в отчаяние, а нравоучительность, с какой тебе втолковывают, что ты не вправе не испытывать перед ним священного трепета. Мы сетуем, что молодежь не знает славной истории наших предков, но не в числе ли причин этому та, что мы пытаемся втиснуть юные души в эту музейную память, — в память, у которой никогда нет будущего, а есть только прошлое, которое занимает все больше музейного пространства и с которого все труднее сметать пыль, если толком не понимать, зачем это нужно.

Возвращаясь к существу нашего тезиса и заканчивая его, мы хотим сказать, что «игры с пустотой», получившие мощное философское обоснование, в частности, в деконструкции, свидетельствуют о том, что страх перед пустотой исчезает по мере того, как забывается то, что претендует на ее истинное заполнение на все времена. Как только трансцендентное отступает, имманентное обращается к своей бездонной глубине, чтобы вызвать оттуда нечто доселе небывалое и тем оправдать свою самодостаточность. Как только исчезает Событие, которому дух обязывает себя служить, так сразу же его основной заботой оказывается освобождение пространства для пустоты, приведение в движение всего, что грозит заключением ее в какие-то границы, соделывание смыслов этих границ подвижными и текучими, чтобы никакой сложный узор, созданный человеческим умением не отнял простор для творчества, чтобы ничто, мнящее себя прекрасным, не рассчитывало на большее, чем на сметающий его взмах руки, — той же руки, которая кропотливо создавала его многие дни; чтобы художник всегда оказывался перед чистым холстом, а хореограф перед голой сценой, которые манят своей пустотой и укрепляют во мнении, что ты «взрослый» и ты — творец, призванный бросить свое творение в бездонную бесконечность. И чтобы зритель всегда мог поучаствовать в творческом буйстве, концентрируя свое воображение на нарочито оставленных художником лакунах. Оттого, видимо, наше время с трудом морализирует, но легко эстетствует, что нравственность не терпит пустоты.

* * *

Сказанным мы вполне выразили свою мысль. Однако и не слишком искушенный философский ум заметит, что многое в ней является спорным или даже повторяющим те «метафизические» заблуждения, которые теперь модно критиковать. Поэтому мы намерены ее пояснить, заранее признав, что далеко не все в ней останется ясным.

Прежде всего следует сказать несколько слов о «плане имманенции», в виду которого повергается трансцендентное. Делёз, которому принадлежит этот концепт, был наверно одним из самых сильных критиков мировоззрения, которое строит себя на репрезентации. До какой бы «оргиастической», как он говорил, степени не доходило представление — от бесконечно малого (Лейбниц) до бесконечно большого (Гегель), — оно всегда предполагало субъекта, который стремился так или иначе возвысится над миром и определить ему смысл по своему разумению, отделяя хорошие копии определяющих мир Идей от мимикрирующих под такое копирование симулякров. Между тем дело разума заключается вовсе не в этом бесплодном возвышении, из-за которого естественно возникающие центры тотализации разрастаются в раковые опухоли, а в том, чтобы ликвидировать препятствия на пути появления нетождественного и роста различий. Делёз создал может быть самую сильную после Гегеля онтологию, и реализовал в ней указанный принцип самым глубочайшим образом. (Кстати сказать, если последовать в чтении Гегеля за Жижеком, то онтология немецкого гения тоже покажет себя абсолютно имманентной независимо даже от истолкования ее в качестве идеалистической или материалистической, так что в разрез с пафосом «обобщенного антигегельянства» Делёза, придется указать на его преемственность в этом отношении). Безусловно, его творчество было подготовлено «онтологическим поворотом», научившим прислушиваться к «голосу бытия», к его унивокальности, как и другими великими умами, которые создали нечто вроде обряда инициации для человечества, вступившего во «взрослую» жизнь.

Итак, мы теперь взрослые и нет никакой иной истины, способной этому факту противоречить. Мы должны отбросить пожирающее наши способности чувство вины перед трансцендентным за свою грешную жизнь и разделаться с рабской подверженностью ресентименту и прочим порокам жестокого и неразумного самовоспитания, которым человек занялся вследствие какого-то умопомрачения, постигшего его во времена Платона и усилившегося под воздействием апостола Павла.

В «плане имманенции» достаточно быстро, если не сказать сразу, появилась и своя khora (у Деррида, а у Делеза она представлена как «темный предшественник»), пришествие которой было вполне закономерным явлением, поскольку дискурс Различия развился стремительно и почти моментально приблизился к своему апофатическому горизонту — горизонту Иного. Любой сведущий человек поймет, что мы не можем развивать этот контекст сколько-нибудь подробно в виду его чрезвычайной обширности. Чтобы его подытожить в интересующем нас отношении, сошлемся на Дж. Капуто — прекрасного защитника и достойного продолжателя дела Деррида, — который сказал, что время «сильного» Бога, устанавливающего предвечные правила, прошло, а достижения науки дают гораздо больший простор нашим чаяниям «невозможного», чем самые пронзительные библейские фантазии. Следуя его призыву, нужно осознать, что мы сами ответственны за то, что творим, а не гипостазировать это «невозможное» в качестве того, что извиняло бы нас в наших глазах и одновременно смотрело бы на нас с печальным укором. Поэтому не следует оправдывать каждый свой шаг ссылками

на трансцендентное и утверждать, что мы строим демократию или что-то еще, пытаясь взирать на вечное, которое видится, как обычно, «гадательно, через мутное стекло». Справедливость — это то, что мы делаем в каждом конкретном случае, а не некая сущность, которая бьется в пароксизме шизофрении, стремясь и быть справедливой, и избежать самопредикации. «Другой мир» — это другое открытие мира, другой способ испытать „невозможным“ его возможности.

Замечательно здесь то, что имманентность бытия, получившая свое адекватное воплощение в концепте «слабого Бога», повторила ту бесконечную слабость, которой характеризовалась плотиновская материя. И можно было бы, опираясь на эту аналогию, записать нынешнюю (пост) секулярность, развившуюся на обломках воинствующего (не-до-Просвещенного) атеизма, в разряд пан (эн) теистических учений с завышенной самооценкой, если бы не одно «но». Деконструкция не только выразила то значимое для веры обстоятельство, что без неуверенности она — ничто, но и вплотную подвела к вопросу о ее подлинности. Как узнать, что перед нами не делец от религии, который туманными речами прикрывает свое предпринимательство, а проповедь настоящего религиозного абсурда? Как понять, что обрамленная художником пустота дышит подлинностью, а не вопиет о бесталанности? Пустота преследует веру на каждом шагу, так что она всегда оказывается «верой без веры». И не только в том смысле, что она заставляет искать уверенности, чтобы сразу ее же и разрушить. Но еще и потому, что она обречена испытывать недостаток подлинности.

Всем хорошо известны метафоры истинной или глубокой веры. Но если, как сказано в Писании, она должна послужить спасению, то не глубже и не истиннее ли она у того, кто пребывает между тем, что Кьеркегор называл «этическим» и безумной уверенностью? Если Авраам — отец веры, то не является ли его пример еще большим соблазном для веры, чем этическая всеобщность? Не обманываем ли мы себя всякий раз своей верой? Кто рискнет последовать максиме «люби Бога и делай, что хочешь», когда поймет, что нет никакой такой одинаковой для всех «любви к Богу»? И кого, как Капуто переспрашивает вслед за Августином, мы любим, когда говорим, что любим Бога?

Таким образом, мы вернулись к вечным вопросам, решить которые вкус к пустоте не может точно так же как и «сильная теология». Но «слабая теология» бросила вызов подлинности, заставив думать, что для последней нет никаких критериев кроме тех, которые упакованы музейной памятью, — той, которая не видит будущего. Душные объятья музейной подлинности уже обесценили ее бесконечные герменевтические дискурсы и заставили заглянуть в лицо пустоты. Однако, без этого жеста отчаяния человек, возможно, утратил бы способность веры или она свелась бы к такому недопониманию, за которым, если использовать здесь ходы бергсоновской мысли, разум, постигший великую силу этой заключенной в нем глупости, уже не смог бы принципиально противопоставить себя инстинкту.

УДК 008.001

Е. И. Балакина

АКТУАЛЬНОСТЬ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ НЕЛИНЕЙНОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ XX–XXI ВЕКОВ

Научитесь видеть внутренний стержень –
наполнитель всегда подделка.

Антуан де Сент-Экзюпери

История Искусства[1] уходит в глубокую древность. Оно развивалось в общей логике исторических событий, в сложном взаимодействии социальных законов и этнических групп. Л. Н. Толстой в размышлениях о назначении Искусства задается вопросом: если оно второстепенно, зачем ради него люди рискуют жизнью, а если оно необходимо, то почему занимает в нашей жизни столь ничтожное место? Противоречивое положение Искусства в культуре прошлого и современности не раз побуждало «виднейшие умы» к решению этой сложнейшей дилеммы.

Мировая историография Искусства поистине огромна. Сложно найти другое явление, которому было бы уделено столько внимания в науке и практике культуры. Теория и история искусства получили в научной литературе целостное и системное воплощение, что заложило устойчивый фундамент для новых направлений исследований. Одной из острейших проблем современности остается определение ***смысла и значения Искусства*** в системе культуры.

Вопрос о сущности, тайне Искусства волновал человечество во все времена. Чаще всего он изучался с позиций идеологии, воспитания, воздействия искусства на человека. Объект исследования ограничивался временными или иными параметрами, в Искусстве исследовались отдельные грани, что не позволяло увидеть картины в целостности. Так родилась идея типологии искусства, истории стилей, жанров, динамики его видового разнообразия. В аналитической научной традиции изучение явлений предполагает поиск их различий. Со временем закрепилась методология, основанная на изучении ***изменений***, которые претерпевает искусство в исторической динамике и национальном разнообразии.

Даже в изучении отдельных вопросов истории и теории искусства ощущается зыбкость его границ: «Вопрос о роли искусства в обществе не такой простой, как может показаться. Ответить на него — значит объяснить, зачем искусство людям, каково его предназначение в жизни человечества и в чем специфика его функций

---

[1] Слово Искусство мы пишем с заглавной буквы, когда имеем ввиду особый смысл и контекст употребления понятия: не узкое жанрово-видовое понимание искусства в его традиционном смысле профессиональной художественной деятельности, а в аспекте феноменальной сущности той глобальной целостности, которой, несмотря на все метаморфозы, остаётся Искусство с момента его рождения до сегодняшнего дня и далее — до конечной его точки в исторической перспективе.

на том или ином историческом этапе. Этой проблеме посвящено довольно много книг и статей, но единая точка зрения пока не выработана» [13, с. 4]. На это же указывает М. С. Каган в многочисленных работах по эстетике.

В исторической смене эпох, стран и народов, в напряженной динамике обновления системы мировой культуры рождаются и исчезают многие явления. Искусство же остается, несмотря на звучащие уже не одно столетие тревожные предсказания его судьбы. «...Если звезды зажигают, значит это кому-нибудь нужно!», — утверждал В. Маяковский. В этой его фразе звучит один из универсальных законов, доказанный в XX веке наукой: в мире не появляется и не существует ничего, что не было бы ни для чего нужно. Если Искусство до сих пор существует, значит, в этом есть непреложная культурно-историческая необходимость. Для чего же и кому нужно Искусство? Каково его место в общем поле культуры, нелинейном саморазвитии человечества, в процессе формирования личности?

Неопределенность статуса Искусства в современной культуре до предела обострила его системное противоречие. Представители разных научных школ расходятся во мнениях, но в одном они единодушны: искусство сохранит свое место в культуре до тех пор, пока существует Человечество. Вопрос только в том, как далеко от его истинного смысла уведут нас и рационально-логический способ общения с Искусством, и художественные эксперименты, и зазвучавшие на рубеже тысячелетий новые кластеры духовных ценностей.

В том, что феномен Искусства в разные периоды реализуется по-разному, нет ничего удивительного. Величайшая смысловая емкость Искусства многое объясняет в его природе. В классических представлениях об искусстве как особой форме и результате художественной деятельности профессионалов выделяются эстетические, магические, психологические, образовательные, гедонистические, воспитательные, развлекательные, развивающие и другие функции искусства (у Л. Столовича их четырнадцать). В разные эпохи они проявляются в разной степени (неравномерность развития системы культуры обоснована в исследованиях М. Кагана). При этом способ жизни искусства в культуре каждый раз избирается в соответствии с духовными и социальными потребностями своего времени.

Кардинальное изменение представлений об Искусстве происходит в ***эпохи переходные***, где прежние ценности подвергаются сомнениям, а традиции разрушаются и переосмысливаются. Эти особые перекрестки выводят Искусство в «точку предстояния» перед «путеводным камнем», задающим новые прочтения его сущности, пути и значения. Сегодня переходность достигла высшей концентрации, до предела обостряя актуальность этой вечной научной проблемы.

В периоды кризисов культуры ее привычный ход «взрывается» действиями внешних или внутренних сил. И в судьбе искусства наступает время интенсивных поисков своего места в меняющейся среде, зачастую уводящих далеко от того изначального смысла, во имя которого оно было рождено. В так называемые «переходные эпохи» (Л. Баткин, М. Каган) и искусство тоже входит в состояние кризиса, который всегда является ***кризисом самоопределения***.

Не имея возможности целостно представить в статье картину всех видов искусства, приведем лишь типичный пример из театральной жизни, наглядно ри-

сующий атмосферу духовных борений в искусстве начала XX века: «Бурным брожением запечатлена в наши дни жизнь театра. Если не перелом, то энергичное движение чувствуется в его новых приемах, в его исканиях, в нащупывающем обновлении старых форм — от марионеток до мистерий, — в реабилитации «низших» родов, вроде парижского «cabaret» или берлинского «сверх-балагана». Театр народный сменяется театром «интимным», грубый натурализм соприкасается с возвышенной отвлеченностью <...> Театр хочет одновременно быть то социальной трибуной, призывающей широкие массы к новому мировоззрению и новому действию, то замкнутой ареной тончайших внутренних переживаний <...> Понятно в этих условиях напряженное желание вдуматься в то, что делается с театром, понять его движение, оценить его искания, представить себе, в чем будущее театра» [2, с. 69].

В периоды смены духовных доминант прежние формы бытия Искусства изживают себя вместе с уходящей культурой, для рождения новых еще не сложились достаточные условия. Представления об искусстве деформируются, выбирая из широкого спектра функций самые малозначительные. Этот, то подчеркнутый, то скрытый процесс переосмысления сущности Искусства и его места в жизни человека и культуры в целом, продолжается уже более столетия, так что сегодня мы уже можем видеть некоторые результаты.

Рубеж XIX–XX веков, весь XX век, а с ними и глобальная переходность грани тысячелетий стали периодом сильнейшего «духовного взрыва», выразившегося в расхождении ***противоположных мировоззренческих позиций*** в представлениях о сути Искусства. ***Одна,*** выросшая из ранней ритуальной магии, теории «эйдосов» Платона, религиозно-мистической картины мира, прошла ступени метаморфоз, укрепившись в романтизме и символизме, русской религиозной философии, считала источником Искусства ***высшие духовные миры***. Рождение Искусства мыслилось ее представителями как нисхождение Неба на Землю, материализация в художественной форме идей, имеющих божественный источник (Платон, Сократ, Д. Боккаччо, М. Дворжак, П. Флоренский, Ф. Ницше, Н. Скрябин и другие). Мистический импрессионизм А. Блока воспевал «земное» через «неземное». Ф. Сологуб призывал считать искусство соборным действием, мистерией, литургией.

По их мнению, именно мистические корни искусства определили его место в культуре как проводника высших духовных состояний, способного устанавливать прямой контакт человека с высшими и низшими духовными силами. Сущность искусства они видят в его способности «воспроизводить божественное творение» (Ф. Р. Ламенне). В истории культуры все религии и духовные практики мира обладали единственным средством погружения человека или коллектива в состояние переживания религиозного чувства, озарения, транса — Искусством.

Другая установка имела встречную направленность. Рационально-логическое познание мира, движение исследователей от видимого объекта к поиску его духовного содержания сформировало устойчивую, даже сегодня с трудом преодолеваемую позицию считать материю первичной данностью, которая в процессе

познания наполняется смыслами. Согласно этой позиции, все духовные процессы и явления трактовались как надстройка над событийной и вещной конкретностью мира, и траектория движения мысли двигалась от Земного к Небесному, от телесного к духовному. И возникновение Искусства в этой логике объяснялось, исходя из ***естественных потребностей человека***.

Так, Ч. Дарвин и А. Э. Брем в физиологических и биологических исследованиях доказывали, что в процессе полового подбора среди животных важнейшую роль играет «инстинкт красоты», из которого и выросло постепенно «чудесное здание искусства» (Р. Пельше). Они приводят массу примеров создания красивых гнезд, пристрастия в биологическом мире к ярким цветам и блестящим предметам... В своей лекции «Научные основы красоты и искусства (с предварительными данными по физиологии)» в Париже в 1902 году Л. Оболенский объясняет возникновение искусства и непреходящий интерес человека к нему психо-физиологическими особенностями организма. При этом автор указывает, что «попытка физиологического исследования и понимания психологических, и в частности эстетических явлений, не только не унижает этих последних, а еще возвышает их ценность» [9, с. VI].

Из процесса труда выводят рождение искусства Эм. Бескин и К. Бюхер: «...тройственное образование — телодвижение, музыка и поэзия — естественное порождение работы, вступив в высшие жизненные сферы торжественного служения божествам, подвергается чисто художественному преобразованию» [1, с. VI].

Сходные идеи высказывает и А. Богданов, размышляя о ритме в «живой» и «неживой» природе: «Одна и та же схема — ритм волн — бесконечно повторяется здесь и там в самых разнообразных процессах. Мы найдем ее и в движениях моря, и в явлениях звука, и в лучистой энергии света, электричества, и в астрономической смене отношений планет к их центральному светилу, но также в колебаниях пульса, дыхании животных..., в хорошо организованной работе» [Цит. по 1, с. XIV–XV].

Необходимостью общения объясняет рождение искусства проф. Ф. Шмит. Он видит в искусстве средство воздействия, при помощи которого люди с более развитым воображением и мышлением могут помогать другим в познании мира. При этом он также отмечает недостаточность существующих научных дефиниций искусства: «Историк искусства нуждается в определении, которое охватило бы все искусство, новое и старое, аристократическое и простонародное. Для этого важно разобраться в ***сущности художественного творчества***» [14, с. 39]. Но, изучая отдельные стороны художественного творчества, он делает невозможным ответ на поставленный вопрос. Искусство рассматривается им традиционно как особая деятельность профессионалов.

Материалистическая трактовка искусства как специфической практики прочно утвердилась в науке европейского типа. Еще Платон видел в искусстве инструмент нравственно-религиозно-политического воспитания человека. На основе ренессансной жанрово-видовой теории искусства строят свои научные концепции Ш. Батте, И. Винкельман, Г. Э. Лессинг, Ю. Дамиш, Р. Барт, И. Иоффе, М. Каган,

Е. Яковлев, М. Марков. Искусство исследуется ими как сфера профессиональной художественной деятельности, имеющая свои законы и социальную роль.

Из представлений о физиологических предпосылках интереса к искусству в XX веке выросли многие прикладные направления, в том числе — идея применения «функциональной музыки» для повышения производительности труда (И. Гольдварг, 1968), педагогические рекомендации Т. Морозовой на основе типологии интересов ребят разных групп к определенным видам произведений.

Вершиной материализма и практицизма в понимании искусства стали работы периода становления пролетарской культуры в СССР, в которых искусство оценивается как школа политического воспитания и агитации: «3 сентября 1930 года ЦК ВКП (б) специальным обращением сигнализировал опасность невыполнения контрольных заданий по втором году пятилетки <...> Работники искусства объявили себя мобилизованными и обязались использовать все методы, какие имеются в распоряжении искусства для того, чтобы содействовать выполнению заданий второго года пятилетки» [3, с. 3].

При этом даже «крайне материалистически» настроенные власти всегда ощущали в искусстве присутствие тайны, а значит — скрытой опасности. В одной из заметок в газете «Правда» 1913 года говорится о неожиданных препятствиях в изучении народной песни: «Академия наук послала в Полтавскую губернию комиссию для изучения народной песни. <...> Оказалось, что за пение Коляды и песен на Купалу певцы попадают в „холодную“. А на ст. Ромодан начальство разрешило послушать песни, но только... в уединенном помещении и при закрытых шторах» [10, с. 33–34].

В крайних противоречиях и духовных столкновениях XX века происходит переоценка и искусства, и картины мира в целом. Она предельно усложняется, одухотворяется и прорастает «мировым древом» во всех направлениях: и в уплотнившуюся всей технической революцией «материальную толщу мира», и в прозрачную зыбкость сохранившихся в нем духовных вибраций. Возможно, именно поэтому XX столетие словно наэлектризовано энергией поиска смыслов, сущностного знания о мире.

Разнообразие и неожиданность открытий науки в XX веке, выделение сложных, сверхсложных и даже супер-сверхсложных объектов создали основания для формирования новой методологии научных исследований вообще, и исследования Искусства в частности, — с позиций дополнительности, саморазвития формы, становления и сущности.

В современной культуре эта новаторская сфера интересов сложилась в своеобразную «***парадигму нелинейности***», в рамках которой ***начальным условиям*** отводится определяющая роль. На исследование ***смыслового ядра*** ритуальных форм в культуре направлены научные интересы В. Топорова и других представителей тартуско-московской семиотической школы. В современном евразийском содружестве народов набирают силу исследования ***сакральных истоков*** этнических культур, поиск ***корней*** собственных духовных традиций. В философских и культурологических исследованиях расширяется спектр вопросов, связанных с постижением сущности процессов и явлений посредством реконструкции

истоков, древнейших ступеней культуры[2]. «Результаты синергетики как бы возвращают нас к ***идеям древних*** о потенциальном и непроявленном. В частности, они близки к представлениям Платона о неких ***первообразцах*** и совершенных формах в мире идей (***эйдосах***), уподобиться которым стремятся вещи видимого, всегда несовершенного мира. Или же к представлениям Аристотеля об энтелехии, о некой внутренней энергии, заложенной в материи, вынуждающей ее к обретению определенной формы» [8, с. 109].

Столь кардинальный разворот научной логики и интуиции против течения основного потока исторической событийности знаменует собой ***научную и мировоззренческую революцию***, предчувствия которой появились уже в начале XX века. «Коренное преобразование научной картины мира на основе достижений термодинамики неравновесных процессов и концепции самоорганизации вносит существенно новые моменты в основания научного поиска и оказывает воздействия на всю современную культуру. Возникают контуры грандиозного научного синтеза знаний о неорганической природе, жизни и человеке, философско-мировоззренческое значение которого, быть может, сопоставимо с последствиями ***крупнейших научных революций***» [4, с. 42].

Позиция В. Казютинского и В. Степина поддерживается и другими представителями мирового и российского научного сообщества. Определение современного состояния науки как глубочайшей научной революции звучит лейтмотивом большинства фундаментальных исследований. В предисловии к книге «Порядок из хаоса» ее авторы отмечают: «Наше видение природы претерпевает радикальные изменения в сторону множественности, темпоральности и сложности. Долгое время в западной науке доминировала механистическая картина мироздания. Ныне мы сознаем, что живем в плюралистическом мире. Существуют явления, которые представляются нам детерминированными и обратимыми. Таковы, например, движения маятника без трения или Земли вокруг Солнца. Но существуют также и необратимые процессы, которые как бы несут в себе стрелу времени. Мы все глубже осознаем, что на всех уровнях — от элементарных частиц до космологии — случайность и необратимость играют важную роль, значение которой возрастает по мере расширения наших знаний» [12, с. 33–34].

Открытия XX века выявили новые аспекты отношений человека с миром. Они обнаружили, что природа отнюдь не «комфортабельна и самосогласованна». В исследованиях процессов микромира законы классической механики уступили место законам квантовой механики, на уровне познания законов Вселенной на смену ньютоновской физике пришла релятивистская. Особенно явно релятивизм проступил в науках, имеющих отношение к человеку. Так, К. Поливанова отмечает, что в психологической науке в конце XX века произошел методоло-

---

[2] См.: *Лихачёв Д. С.* Заметки об истоках искусства; Большакова А. Ю. Имя и архетип: о сущности словесного творчества, Борко Т. И. Мифо-ритуальные истоки искусства (от тождества к имитации); Полубоярова Д. И. Этническая картина мира как основа формирования ментального кода; Юнусова В. Н. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде; Ромма В. В. Танец и секреты древнейших цивилизаций., и др.

гический поворот в характере определения возрастных границ человека: она классифицирует его как «переход — от устойчивых возрастных ориентиров к неопределенности индивидуального развития» [11, с. 58].

На ведущие позиции в познании мира в конце XX века вышла синергетика — научное направление, ставшее и методологией исследования сверхсложных самоорганизующихся систем, и мировоззрением, открывающим новый виток развития сознания человечества: «Синергетика помогает обнаружить эволюционные, исторические слои мудрости в каждом из нас. <...> Она подсказывает, что можно сделать явным то, что непроявлено в нелинейной среде, что этих скрытых возможностей очень много, и путь в будущее не предопределен» [7].

Синергетика оказалась способной разрешить основные противоречия культуры и научного познания установкой на дополнительность, одновременным сочетанием непредсказуемости и детерминизма. Она внесла объединяющее начало в основание современной научной парадигмы в целом, заменив для сверхсложных объектов традиционный путь через союз «или» (непредсказуемость или детерминизм, волна или частица, материя или дух, истинное или ложное) на объединяющий и примиряющий противоположности союз «и», эволюцию — на саморазвитие и самоорганизацию.

Саморазвитие регулируется «выходом на аттрактор» — важно вовремя попасть в конус его притяжения: «В сложном мире, в котором мы живем, и который описывается закономерностями синергетики, существует представление о структурах-аттракторах эволюции как о проявленных формах, всплывающих из океана непроявленного, из хаотической бездны, кишащей возможностями» [8, с. 24].

Механизм самодвижения системы из «точки бифуркации» к новому порядку «довольно прост»: она должна «почувствовать», «увидеть», «понять» цель своей устремленности в будущее. Но как система это «делает»? Какие силы, параметры, свойства, механизмы системы определяют ее выход на аттрактор, и почему именно на этот? Есть ли в этом процессе предзаданность, или это та самая «случайность, которая творит мир» (Е. Князева)? Об этом синергетика говорит с поистине революционной для науки чистосердечностью, признавая наличие в мире проявлений, не подвластных научной дефиниции: «Удовлетворительным ответом на этот вопрос мы пока не располагаем» [12, с. 219].

Чем может помочь синергетическая методология в исследовании сущности Искусства? Она открывает возможность увидеть Искусство как единый, целостный, хотя и внутренне весьма сложный, саморазвивающийся феномен, обнимающий своими контурами пространственные и временные границы Человечества в его историческом единстве — от «точки бифуркации» зарождения Искусства, когда сложились и определились границы его «суперэйдоса» (или эйдоса целостной глобальной системы Искусства в его самом широком «телескопическом» видении), от истоков, через современность и — в неведомые дали Будущего, где очередная точка бифуркации будет свидетельствовать о полноте и завершенности изначально заданной его сущности. «Многие важнейшие открытия в науке XX-го столетия связаны с выявлением эффектов согласованного поведения (синергизма)

на макроуровне совокупностей отдельных элементов (атомов, электронов, клеток, особей), хаотически ведущих себя на микроуровне» [5].

Такой внутренний синергизм явно обнаруживается в Искусстве, если рассматривать его как сверхсложное или даже супер-сверхсложное явление. В динамике смены культурно-исторических типов, видового, стилевого и жанрового многообразия искусства — внутри этой многоуровневой и неравномерно развивающейся системы — обнаружатся и периоды стабильности, и моменты неравновесности, и точки бифуркации. Они намечают границы развития отдельных сторон сложного феномена Искусства: смену его социального статуса, жанров и стилевых направлений. Нам же для выявления сущности и определения места Искусства в культуре важно выявить его самодвижение на уровне макросистемы; понять, какое значение для открытия его «супер-эйдоса», исходного смысла играет период так называемого «пред-искусства», сложившийся в магической ритуальной практике культуры первобытного общества.

Синергетика обнаружила, что логика развития сверхсложной системы укладывается в период между двумя точками бифуркации — ее рождением и окончательным разрушением. Вхождение в состояние неравновесности всегда означает, что прежнее основание, «эйдос», идея, аттрактор, исчерпали возможности и наступил момент качественных изменений системы. На уровне макропроцесса саморазвития Искусства сам факт продолжения его Бытия в системе культуры означает, что с момента изначальной неравновесности, когда оно появилось в своих древнейших формах, оно еще не вошло в свою завершающую стадию, а значит должно сохранять тот же изначальный качественный смысл, сущностное зерно, из которого исторически самовозрастает единое Древо Искусства.

Синергетика сформулировала и ввела в научный обиход идею притяжения будущим настоящего. При сложности звучания данной идеи в терминологии ядерной физики, она достаточно проста и понятна, и даже, в сущности, не столь нова, как кажется. Эта идея связана с понятием «аттрактор», или «идея-магнит» — своеобразной ментально-энергетической структурой, в философии фигурирующей как «эйдос», «идея», в искусстве — как «мечта», а в системе ценностей выраженная в понятии «смысла жизни», «предназначения» и т. п.

Аттрактор с его необычными свойствами проявляется в равной мере в сложных физических системах, в человеческих сообществах, в динамике культуры и в становлении личности: «В синергетике возникает одно из наиболее парадоксальных представлений — представление о ***влиянии будущего*** (здесь и далее выделено мной — **Е. Б.**), или конечной причинности. Будущее преддетерминирует настоящее, структуры-аттракторы детерминируют ход исторических событий. Будущее оказывает влияние сейчас, в некотором смысле оно существует в настоящем. Структуры-аттракторы как будущие состояния пред-даны, пред-заданы (свойствами данной нелинейной среды). Они существуют “as a ready-made”. Паттерны самоорганизации и эволюции наличествуют ***до самих процессов эволюции***. Аттракторы выглядят как ***„память о будущем“, как „воспоминание будущей активности“***» [6].

Атмосфера очередной грандиозной научной революции человечества свидетельствует о том, что мы стоим в ***Начале нового методологического Пути*** к познанию не явлений, но Сущностей, в синкретически-интегративном поле ко-

торого проявятся ***невидимые ранее рельефы единой и многоликой Карты Культуры***, в которой вектор ее движения в будущее закладывается в виде смыслового зерна в момент зарождения.

Таким образом, современные открытия задают новый научный вектор дальнейших исследований Искусства. Они указывают на особый статус ***момента рождения*** Искусства для определения его сущности, необходимость самого глубокого и тщательного обоснования ***фундаментальной роли Начала*** в саморазвитии сверхсложных явлений вообще и Искусства — в частности, и придают первостепенность задаче метафизического изучения ранних форм Искусства как духовно-смысловых матриц, в свернутом виде содержащих в себе ***исходную сущность*** Искусства, которая неизменна и носит ***вневременный характер,*** и вмещает бесконечное поле возможностей ситуативного воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гирн И.* Происхождение искусства: Исследование его социальных и психологических причин. Харьков: Государственное издательство Украины, 1923. 260 с.
2. *Горнфельд А.* Дузе, Вагнер, Станиславский // «Театр». Книга о новом театре: Сборник статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 67–94.
3. Искусство в борьбе за Промфинплан (коллективная работа кабинета художественной агитации и пропаганды ЛОГАИСа в составе: Г. Авлова, Э. Векслер, А. Гущина, Р. Зарецкой, О. Лежаевой, Н. Янковского. Под ред. и с предисл. Н. Янковского). М.-Л.: Гос. изд-во художественной лит-ры, 1931. 120 с.
4. *Казютинский В., Степин В.* Междисциплинарный синтез и развитие современной научной картины мира // Вопросы философии. 1988. № 4. С. 31–42.
5. *Капица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г.* Синергетика и прогнозы будущего. URL: http://www.synergetic.ru/sections/index.php?article=books/kkm/index.htm. (дата обращения 06.07.2014).
6. *Князева Е. Н.* Научись учиться. URL: http://www.pandia.ru/815821. (дата обращения 24.11.2014).
7. *Князева Е. Н.* Синергетический вызов культуре. URL: http://www.synergetic.ru/society/synergetics-challenges-the-culture.html. (дата обращения 24.11.2014).
8. *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции. М.: КомКнига, 2007. 272 с.
9. *Оболенский Л. Е.* Научные основы красоты и искусства. СПб.: Типо-литография Ф. Вайсберга и П. ГЕршунина, 1902. 222 с.
10. Песня под запретом // С. М. Брейтбург, Ф. Я. Кон. Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М.: Художественная литература, 1937. 357 с.
11. *Поливанова К. Н.* Психология возрастных кризисов. М.: Академия, 2000. 181 с.
12. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
13. *Фохт-Бабушкин Ю. У.* Искусство и духовный мир человека (Об особенностях воздействия искусства на личность). М.: Знание, 1982. 112 с.
14. *Шмит Ф. И.* Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Книгоиздательство «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативов, 1919. 330 с.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 792

В. И. Максимов

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В РОССИИ: ДРАМЫ ГЕОРГА КАЙЗЕРА НА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЕ[1]

Говоря о противопоставлении «душевного тела» и «душевного пространства» Освальд Шпенглер в «Закате Европы» утверждает, что уже на стадии мифологии наблюдается противоположная природа культуры: типичность и формальность гомеровских богов и «характеристичность», «психология» героев Эдды. «Здесь *ощущается безграничное одиночество, как родина фаустовской души.* Что такое Валгалла? (...) Валгалла витает по ту сторону всех ощутимых действительностей, в далеких, темных, фаустовских пространствах. Олимп покоится на близкой греческой земле; рай отцов церкви представляет собой какой-то волшебный сад где-то в магической Вселенной. Валгалла нигде не находится» [1, с. 349].

Шпенглер творил в эпоху, когда в Германии зародилось, а потом распространилось по большей части Европы новое мощное художественное движение, новый «большой стиль», определивший мировоззрение эпохи — экспрессионизм.

Когда Шпенглер переходит к анализу трагедии, он использует тот же принцип противопоставления фаустовского и аполлонического начал: «Фаустовская *драма характеров* и аполлоническая *драма возвышенного жеста* связаны в действительности лишь общностью наименования» [1, с. 500]. То есть помимо античной трагедии (которая, по мнению Ницше, оказалась в глубоком кризисе еще со времен Еврипида), есть иная *трагедия,* основанная совсем на других законах. Этими законами являются «психология» и «характер». Шедевром психологического анализа Шпенглер называет «Отелло». И продолжает: «Кто назовет здесь Еврипида, тот и понятия не имеет о том, что такое психология. Какой избыток характеристичного встречается уже в северной мифологии с ее хитрыми карликами, нерасторопными великанами, лукавыми эльфами, Бальдером и прочими образами и сколь типичным кажется рядом со всеми этим гомеровской Олимп!» [1, с. 502]. Таким образом, принципиальное различие уже на уровне мифологии! В германо-скандинавской — индивидуальности в абстрактном пространстве, в античной — типажи в реальной обстановке.

С точки зрения Шпенглера эта европейская фаустовская трагедия успешно развивалась от эпоса к трагедии елизаветинской, пока не была вытеснена в эпоху барокко и классицизма «душевным фундаментом» античной трагедии. Однако

---

[1] Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект 14–34–01008.

линия «северной души» все-таки сохранялась в отдельных явлениях. «Образы, подобные Ричарду III, Дон-Жуану, Фаусту, Михаэлю Кольхасу, Голо, не античные с головы до пят, пробуждающие не совпадение, а глубокую странную зависть, не страх, а загадочное наслаждение мучениями, гложущее желание совершенно иного со-страдания, разглашают нам сегодня, когда фаустовская трагедия окончательно угасла даже в своей позднейшей, немецкой форме, постоянные мотивы космополитической литературы Западной Европы» [1, с. 505–506].

Основатель русского театроведения Алексей Александрович Гвоздев приветствовал «нарождение огромной и значительной драматической литературы в Германии» [2, с. 99]. В 1923 году А. А. Гвоздев писал: «Новая экспрессионистическая драма открывает режиссеру и актеру широкие возможности, передавая в их ведение то, что только намечает слово поэта» [2, с. 95]. При этом Гвоздев вписывает экспрессионизм в общую литературную традицию: «Многие поэты, причисляющие себя к экспрессионистам, все же сохраняют бессознательно старые навыки импрессионистической культуры» [2, с. 95]. Под «импрессионизмом» Гвоздев разумеет прежде всего символизм.

Вероятно именно соединение принципов новой драмы, направленных на реалии режиссерского театра, с глубокой традицией «фаустовской трагедии», уходящей корнями в древнегерманскую мифологию, привело к такому неповторимому явлению, как экспрессионистская драма.

Один из крупнейших драматургов XX века, получивший мировое признание в своей экспрессионистский период, Георг Кайзер (1878–1945) суммировал в своем творчестве различные художественные тенденции рубежа веков. Он вполне отражает то мироощущение, которое Шпенглер обозначил как фаустовский дух.

Однако когда Гвоздев переходит к анализу конкретных произведений, он точно оценивает их эстетическое достоинство: «Крупнейшим из современных немецких драматургов» [2, с. 99] он называет Георга Кайзера. «В драме Кайзера „Газ“ — действующие лица обмениваются отрывистыми словами, краткими возгласами в лихорадочном ожидании взрыва на газовой фабрике» [2, с. 95]. Действительно, язык этих пьес не имеет ничего общего с литературным или обыденным. Отдельные реплики либо объединяются в полилог, хорошо известный в России по пьесам Леонида Андреева, либо не договариваются, когда слова заменяются тире.

Драматургический схематизм «Газа», «монтаж» отдельных актов с контрастным существованием персонажей и скачкообразным развитием конфликта позволил создать на основе этой схемы выдающиеся спектакли, отражающие различные художественные направления.

Конфликт пьесы Гвоздев определяет следующим образом: «Торжество (фактическое) механизации жизни над человеческим порывом к чистоте, человечности и свободе духа — это трагический конфликт драмы, выстраданный Георгом Кайзером, выстраданный всей германской духовной культурой за последний грозный период истории» [2, с. 100–101]. Исследователь точно определяет жанр как трагедию, но обозначение конфликтующих начал сводит к однозначной характеристике.

Одной из особенностей литературы экспрессионизма является многоуровневость конфликта. «Газ» состоит из пяти действий, в каждом из них конфликт обретает не просто новый поворот, но новую плоскость развития.

5 ноября 1922 года состоялась премьера «Газа» в Петрограде в Большом Драматическом Театре. Режиссер — Константин Хохлов, актер МХТ и Первой студии, свою режиссерскую деятельность начал в БДТ в 1922 г. постановкой «Юлия Цезаря».

А. А. Гвоздев негативно оценил спектакль К. П. Хохлова, так как считал, что сценическое решение полностью подчинено сценографии Ю. П. Анненкова. «В итоге этого союза Ю. Анненкова с Георгом Кайзером, получился полный провал идейного содержания пьесы, если не существенное искажение его. На сцене вертелось «само по себе» нарядное, красочное колесо — образ гигантской силы газового завода. После разрушения завода в первом акте, колесо снова начинало вращаться в последнем акте, усиливая свою скорость с нарастанием света, — красивые эффекты, не отрицаю» [2, с. 100]. Гвоздев исходит из понимания пьесы как иллюстрации рабского труда, которому подчинен человек: «Специальная профессия по-прежнему обращается с человеком, как с бессмысленной машиной, которая вертит колеса. Тянет канаты, строчит цифры и твердит параграфы. Только виновник этого безумия называется не капиталом, а Газом» [2, с. 100]. Значение пьесы для Гвоздева этим ограничивалось.

Дело, конечно, не в красивом изображении механизации. Будущий известный режиссер Сергей Юткевич написал в 1923 г. о спектакле «Газ»: «Передо мной был завод, но какой! Завод изумительный. Угрюмо ворочался подъемный кран, бойко вращалось маховое колесо, равномерно и солидно покачивался огромный сектор. (...) Я восхищался смелостью Анненкова и дальше. Он учел огромное физиологическое воздействие механизма как актера и выпустил во втором акте живые механизмы- автоматы, он построил прекрасный костюм инженера с телефонными трубками, заставил режиссера использовать все площадки и плоскости. (...) Актер лишь один из квадратиков фантастического калейдоскопа, он нужен иногда как элемент зрительного восприятия, его голос лишний звук в шуме машин» [3, с. 177].

Действительно, не только механизмы заполняли сцену, персонажи носили костюмы, превращающие их в роботов. Таким образом, в спектакле торжествовала концепция футуристического театра, направленная на вытеснение живого человека механизмом. Такие опыты ставили в Италии художники-режиссеры Джакомо Балла, Фортунато Деперо, Энрико Прамполини. Экспрессионисты, наоборот, не утверждали подобную модель, а противостояли ей.

Юрий Анненков, вступая в полемику с критиками, по сути, подтверждал именно футуристическую направленность свой концепции «театр чистого метода»: «В постановке „Газа“ я отнюдь не думал об украшении актера и саркофагах, в которых может быть погребено „все, что есть живого в театре“ (очевидно — тот же актер), — я просто пытался показать и, насколько мог, показал слабый намек, легкую тень того подлинного театра, творческого калейдоскопа, в котором актеру как „психо-физической единице“ вообще не будет места» [4, с. 198].

Наиболее яркое воплощение экспрессионистической эстетики на сцене в интерпретации «Газа» дал украинский режиссер Лесь Курбас в киевском театре Березиль, показав премьеру 27 апреля 1923 года.

Спектакль имел огромный успех на Украине и стал программным для нового театра. Лесь Курбас, получивший образование в Вене и проникшийся искусством экспрессионизма, творчески развил эту эстетику в своей режиссуре и в работе с актером, разработав принцип «перетворення» (самостоятельной преображенной реальности на сцене).

Исследователь творчества Курбаса Нелли Корниенко отмечает, что в спектакле найден новый пластический язык: «В „Газе“ Курбас применил новое решение массовок. В отличие от Хора-массовки в других своих работах, Курбас на сей раз, изменил задачи массовых сцен. Они не были тут ни комментирующим элементом, ни особым действующим лицом. Они создавали единое целое, *один организм* с героями» [5, с. 130]. Массовка пластически отображала состояние, в котором находился герой. Особенно в сценах монологов.

Художественное решение первого действия заключалось в не изображении завода, а в превращении массы актеров и актрис в единый рабочий механизм. Не человек, а человечество становилось машиной.

По воспоминаниям жены Курбаса Валентины Чистяковой, в каждой сцене было разное пластическое решение. Чистякова, игравшая роль Дочери, в первом действии была лишена режиссером текста, но был добавлен «геометрический» свадебный танец, который у Кайзера происходит за сценой. Спор Сына миллиардера и Инженера во втором действии также воплощался пластически: «Вспоминаю кульминационный момент одного из центральных диалогов Г. Игнатовича и Ф. Лопатинского. Сын миллионера и Главный инженер в горячем споре сплелись телами в предельном напряжении борьбы. Кажется, что один из „борцов“ сломит хребет своему противнику!» [6, с. 84].

В четвертом действии механизированная толпа преображалась: «В сцене „митинга“ эти же самые „машинизированные роботы“ становились вполне реальными живыми людьми, горячо и страстно протестующими, умными, ненавидящими, готовыми мстить. Такими же полнокровными, живыми людьми были в нашем спектакле персонажи Кайзера» [6, с. 83].

Актриса Курбаса Ирина Авдиева, игравшая в его театре в 1921–1924 годах эпизодические роли, вспоминает, что режиссер отрабатывал на репетициях каждое движение массовки, добивался максимальной выразительности жеста. Когда в диалоге Сына с толпой Курбасу понадобился «жест отрицания», он повторил это движение на репетиции 144 раза. [См.: 7, с. 143–157].

При этом Курбас решительно менял смысловые акценты пьесы. Если в финале он приводил основных героев Сына и его Дочь к трагическому краху, демонстрируя их одиночество, то одновременно он вводил новый сценический образ: «Вот почему в финале 5-го акта... Курбас помимо автора вводит монолитную пролетарскую массу, которая своими ритмическими движениями производственного процесса сценически прекрасно, без слов, заявляет: «вот я, „Новый человек“, мое

имя — трудовой коллектив» [5, с. 134]. Жизнеутверждающая концепция спектакля (возможность рождения Нового человека) органично вписывалась в экспрессионистическую эстетику, трагическую по своей сути.

Соответствие экспрессионистской эстетике Гвоздев увидит только в спектакле В. Н. Соловьева «С утра до полуночи» в Молодом театре (1924). Наиболее удачным воплощением эстетики экспрессионизма на русской сцене оказались постановки В. Н. Соловьева. В 1924 г. в Молодом театре при Доме просвещения им. Н. А. Некрасова (б. Народный дом Паниной на Тамбовской) он поставил «С утра до полуночи» Г. Кайзера. Здесь основным средством выражения был актер. Достигалось органическое единство динамического жеста и эмоционального слова. Гвоздев дал спектаклю высокую оценку: «Некоторые спектакли оказались, таким образом, действительно насыщенными чисто кайзеровским горением, его радикализмом, его колкостью отрицания» [8, с. 26].

«С утра до полуночи» — классическое воплощение эстетики экспрессионизма и «драмы крика».

Возможно, это первое произведение, которое можно считать программным для экспрессионистского театра, если исходить из того, что первым опытом немецкой «драмы крика» была пьеса «Нищий» Рейнхарда Иоганнеса Зорге.

А. А. Гвоздев увидел в спектакле «преодоление автономии художника» (в отличие от «Газа» в БДТ) и «впервые уловил нечто от экспрессионистской остроты» [8, с. 26]. Художником спектакля был молодой Ростислав Мстиславович Добужинский. Условная декорация состояла из станков, плоскостей и драпировок.

Воспоминания о спектакле оставил исполнитель главной роли Юрий Сергеевич Лавров (1905–1980), народный артист СССР, отец Кирилла Лаврова. В конце жизни он описывает то увлечение экспрессионизмом, котором молодых актеров заразил В. Н. Соловьев. Заразил настолько, что Ю. С. Лавров сам поставил в Молодом театре в том же 1924 г. пьесу Эрнста Толлера «Девственный лес» («Освобожденный Вотан»).

Ю. С. Лавров так описывает решение третье эпизода «С утра до полуночи»: «...на фоне белого угловатого обрезанного по краям задника — дерево; его черные сучья напоминают щупальца какого-то фантастического животного, в лапах которого мечется обезумевший человек» [9, с. 95–96]. Совершенно неожиданное решение: не дерево-скелет, не персонификация воображения Кассира, а монстр, символизирующий враждебную среду, к которой устремляется герой, взбираясь на дерево. В рецензии А. А. Гвоздева самой неудачной признана сцена на велодроме: «Проведение наиболее динамичной сцены („шестидневных гонок“) на силуэтах, взбирающихся по мосткам, задумано неудачно. Здесь снова всплывает момент любования красивостью, феерией, что сразу уничтожает напряженность зрителя. Именно здесь следовало бы дать резкий свет в лицо актера» [8, с. 26]. Иначе описывает эту сцену Ю. С. Лавров: «на фоне подсвеченного синего „горизонта“ стояла ажурная вышка. Эту картину зритель встречал аплодисментами» [9, с. 96]. Художник давал в сцене узнаваемую реалию. Сами гонки, по замыслу

драматурга, не видимы. А режиссер дает их условное обозначение, снижая конкретность происходящего и оправдывая стихийность реакции Кассира.

Ю. С. Лавров описывает также репетиционные моменты, когда В. Н. пытался отказаться от плоскостей и объемов на сцене, полностью открыть пространство для актеров. Мемуарист цитирует режиссера: « — Все убрать! Поднять горизонт! Только станки... нет, станки тоже убрать! И... как у Мейерхольда!» [9, с. 94]. Нет, у Мейерхольда в эти годы уже сооружались на сцене конструктивистские модели, а В. Н. Соловьев исходил из эстетики драматургии, но при этом стремился добиться максимального воздействия на зрителя.

Главным выразительным средством был все же актер и В. Н. Соловьев добивался именно экспрессионистского воплощения роли. «Задача была безмерно сложной. Кассиру шестьдесят лет, а мне еще не исполнилось девятнадцати! Но тут пришли на помощь дерзновение молодости, увлечение формой, позволяющее пренебречь законами логики и, безусловно, огромнейший талант Владимира Николаевича» [9, с. 91], — вспоминал Ю. С. Лавров. Именно эту контрастность, смену ритмов, разрушение обыденной логики отмечает как главное достоинство А. А. Гвоздев: «Чистота в проведении резких контрастов, нарастание диалога до мучительного трепета, безжалостная горечь в отрицании мещанства (сцена в семье, зловещая ирония сцены в отдельном кабинете и демоническая насмешка над властью денег в заключительной сцене — все это было определенно и остро, так что на сцене действительно был современный драматург в преломлении современного чувства жизни» [8, с. 26].

Ю. С. Лавров запомнил замечательную деталь — режиссер требует, чтобы в первой сцене он ничего не играл, просто сидел и только считал деньги. Он просто превращается в инструмент для счета денег. Поразительно точное понимание драматургии! А потом входит Дама из Флоренции и режиссер показывает на репетиции, что Кассир превращается в другое существо: «У Владимира Николаевича руки медленно поднимаются вверх, голова немного откидывается назад, он вытягивается, вырастает, глаза расширяются и становятся большими, большими...» [9, с. 92]. В. Н. Соловьев жестом, мельчайшим движением, мимикой, интонацией стремился выразить полное преображение актера в каждой последующей сцене.

И А. А. Гвоздев, и Ю. С. Лавров отмечают как наиболее удачный предпоследний эпизод — массовую сцену в зале Армии Спасения: «Толпа „кающихся“, позабыв о своих грехах, кидается собирать рассыпанные на полу банкноты и, давя, терзая друг друга, выкатывается за кулисы» [9, с. 94]. Экспрессионистский спектакль был бы невозможен без создания образа толпы. Доведение его до крайнего гротеска, оттачивание каждого жеста и взаимодействия исполнителей и даже мизансценическое решение сближает финал «С утра до полуночи» В. Н. Соловьева с режиссерским решением финала «Газа» Леся Курбаса в 1923 году.

В. Н. Соловьев также поставил пьесы Э. Толлера «Человек-масса» в Госагиттеатре (1922), «Разрушители машин» в Молодом театре (1924), Г. Кайзера «Кинороман» в Институте сценических искусств (1926).

На советской сцене эспрессионистская драма появлялась неоднократно в 1920-е годы. В 1923 г. С. Э. Радлов поставил «Эугена Несчастного» Э. Толлера

в Академическом театре драмы (б. Александринском). Декорации В. В. Дмитриева строились на основном экспрессионистском принципе смещенного пространства, на скошенности предметов, отсутствии симметрии и параллельности. Но это не передавало динамики и напряженности экспрессионистской пьесы. «Антигону» Вальтера Хазенклевера поставил А. Я. Таиров.

Помимо попыток адекватного воплощения немецкой экспрессионистской пьесы большое значение имела сценическая эстетика экспрессионизма, выразившаяся в спектаклях по иной драматургии. Здесь, прежде всего, нужно иметь в виду спектакль В. Э. Мейерхольда «Зори» (Театр РСФСР-1, 7 ноября 1920 г.).

К осени 1920 Мейерхольд является заведующим московского театрального отдела Наркомпроса. В октябре он организовывает Театр РСФСР-1. Главной художественной задачей театра сам Мейерхольд считал создание нового типа актера, даже изменение психологии актера. Отказ от театра «переживания» и новый способ существования на сцене совпадал со стремлением завоевать нового зрителя, изменить саму форму зрелища. Что касается формы — предусматривалась революционная проблематика и жизнеутверждающие зрелищные средства. Но какой именно должен быть актер нового театра? К 1922 году Мейерхольд реализует эстетические принципы конструктивизма и биомеханики, но в конце 1920-го этот этап только начинался.

И в этот момент Мейерхольд заявляет репертуар нового театра, предполагавший постановки «Зорь» Верхарна, «Мистерии-буфф» Маяковского, «Гамлета» Шекспира, а также пьес Аристофана, Шоу, Клоделя. Переделка пьес считалась необходимым условием нового театра, т. к. драматургия рассматривалась исключительно как сценарий спектакля. Переделать «Гамлета» было предложено Цветаевой, от чего она решительно отказалась. Тогда за переделку взялся Маяковский. Спектакль по объективным причинам даже не зародился. Зато вышли шумные премьеры «Зорь» и «Мистерии-буфф».

При всей независимости спектакля от пьесы Мейерхольд все-таки стремится сохранить поэтику и атмосферу верхарновских «Зорь»: «Не так существенно, даже совсем не существенно, показать внутренний мир персонажей — гораздо дороже дать им четкую оценку. Незачем играть переживания героев; главное — разжечь революционность зала. Ни к чему конкретность быта, обстоятельств, среды — этого не было и у Верхарна. Пусть заведомо условный Оппидомань — Великоград ни от кого не заслонит зорь мировой революции, забрезживших в России» [10, с. 102]. Эта тотальная обобщенность в сочетании с акцентированием актуальнейших проблем — один из главных признаков экспрессионизма.

Революционным было решение сценического пространства. Сценография В. В. Дмитриева представляла многоуровневое пространство, напоминающее руины завода с упавшими трубами или инопланетные сооружения. Главной задачей декорации было способствование мизансценическому размещению масс, но другой задачей было обозначение условного места действия — вне пространства и времени. Д. И. Золотницкий называет «облик спектакля» «кубофутуристским». Однако здесь не было яркости и сочности футуризма и уж конечно

не было самозначимости футуристической конструкции и футуристического костюма. Все было направлено на актерскую и режиссерскую выразительность.

Аскетизм и открытость сценических площадок продолжались в зрительном зале — обшарпанном и не украшенном. Подмостки сцены выдвинуты в зал. В этом Мейерхольд развивал идеи, найденные еще в «Балаганчике» и усложненные в «Дон Жуане».

Экспрессионистская лестница была размещена Мейерхольдом так, что выводила толпу статистов из-под рампы сцены и по кругу поднимала на высокую площадку, оставляя центральное пространство пустым. Таким образом, толпа была превращена в хор, который окружал героев и сверху и снизу. Макс Рейнхардт и Леопольд Йесснер разнообразно использовали лестницы, но они не опускали их ниже зрительного зала. Мейерхольду удалось значительно увеличить объем пространства.

Как и в экспрессионистских спектаклях в «Зорях» не только противопоставлялся герой — толпе, но и исполнители друг другу и хору. По воспоминаниям Игоря Ильинского Мейерхольд требовал от него, исполнителя роли крестьянина Гислена, монументальности и сдержанности. Чтобы ограничить динамику и эмоциональность актера, режиссер заставил его читать монолог прижавшись спиной к кубу [См.: 11, с.127–128]. В то же время ряд реплик других персонажей подавался в виде выкриков. Иногда слова во фразе произносились отдельно.

Соединение различных манер исполнения было распространенным средством выразительности экспрессионизма. Им часто пользолвался Макс Рейнхардт. Леопольд Йесснер достигал максимального контраста между Гесслером и Теллем в шиллеровском «Вильгельме Телле» 1919 года за счет яркого противопоставления экспрессионизма Фрица Кортнера и психологической манеры Альберта Бассермана.

Хор в «Зорях» также был статичен: фронтальные и профильные позы, каменные лица. На верхней площадке — войны со щитами и пиками, на нижней, уходящей под сцену, — народные массы. Этот хор внимал эмоциональной речи сторонника войны Эмо (З. Даревский), а потом — патетической проповеди разумного и благородного Ле-Бре (В. Кальянов).

Пространственное и мизансценическое решение спектакля «Зори» было четким, лаконичным, детально продуманным. Замысел спектакля начал разрабатываться Мейерхольдом в 1918 г. Это позволяло включать в структуру спектакля элементы импровизации и максимальной актуализации. Самый яркий пример — знаменитое сообщение о взятии Перекопа, прочитанное впервые 18 ноября. Действительно, возникал жанр «спектакля-митинга», действительно в каждом спектакле присутствовали новые нюансы, но все это было детально продумано режиссером и удачно развивало исходную экспрессионистскую модель.

По свидетельству очевидца спектакля и историка театра Мейерхольда И. А. Аксенова: «Постройка спектакля оказалась настолько прочной, что она с легкостью выдерживала эти вводные эпизоды и оправдывала вывешенное в вестибюле объявление, которым публика приглашалась не стесняться выражением своей оценки спектакля, хлопать и свистеть, когда ей заблагорассудится...» [12, с. 29].

И тот же И. А. Аксенов делает обобщение, связанное с постановкой «Зорь» и определившее новый этап развития творчества Мейерхольда: «Приступая к созданию нового театра, Мейерхольд решил повернуть его к истоку и взять за отправную плоскость ту же площадь, но уже не торговую, а площадь современных этому театру городов советских республик. Не площадь театра и коммерческих состязаний (хотя бы и состязания певцов), а площадь митингов, демонстраций, политического агона представителей-ораторов от различных партий, ведущих борьбу за власть классов, их делегировавших» [12, с. 28]. Оценка чрезвычайно политизированная, но по сути верная. Это действительно спектакль на площади, но площади не средневековых мистерий и фарсов, а специального чисто театрального пространства, которое разрабатывали немецкие режиссеры-экспрессионисты в цирке Шумана и на арене Гросэс Шаушпильхаус (бывшего городского рынка).

Мейерхольд был хорошо осведомлен о достижениях экспрессионизма и интересовался экспрессионистской драмой. В конце 1922 — начале 1923 гг. он принимает некоторое участие в выпуске спектаклей Театра Революции «Разрушители машин» и «Человек — масса» по пьесам Эрнста Толлера, поставленным молодыми режиссерами. Однако сам за экспрессионистскую драматургию никогда не брался. В этом нет ничего удивительного. Продвигающий в Германии экспрессионистскую драму Макс Рейнхардт сам поставил не больше двух подобных пьес. А крупнейший режиссер-экспрессионист Леопольд Йесснер воплощал свою эстетическую программу в постановках классических пьес «Вильгельм Телль», «Заговор Фиеско в Генуе», «Ричард III», «Отелло» и лишь изредка ставил Ф. Ведекинда и Г. Кайзера. Совершенно очевидно, что литературный и сценический экспрессионизм шли очень разными путями.

Г. В. Титова справедливо противопоставляет художественные принципы экспрессионизма — конструктивизму, и через это противопоставление объясняет неприятие Мейерхольдом экспрессионизма: «Главное, на наш взгляд, отличие направлений — в очевидной литературности экспрессионизма и принципиальной антилитературности конструктивизма» [13, с. 222]. Это верно. Но при этом мимо экспрессионизма Мейерхольд пройти не мог в силу несомненной значимости его для театра 10-х — 20-х годов. Создав, по сути, экспрессионистский спектакль Мейерхольд решительно двинулся дальше.

1 мая 1921 года состоялась премьера новой редакции «Мистерии-буфф» Маяковского. Жанр спектакля решительно менялся по сравнению с постановкой пьесы Верхарна: «Всю величавую торжественность Мейерхольд словно отдал перед тем «Зорям», с их громогласной рубленой статикой, на долю же нового спектакля достались движение, буффонада, эксцентрика, цирк» [10, с. 118].

Декорации были заказаны Г. Б. Якулову. Он предлагает чисто экспрессионистское решение: открытая круглая площадь, вокруг которой лестницами расходятся разноуровневые площадки, а непосредственно лестница ведет от глубины площади вверх к колосникам. Конечно, такая декорация предполагает распределение многочисленных групп участников.

Эскизы были отвергнуты Мейерхольдом, но использованы в постановке «Риенци» Вагнера в Свободной опере Товарищества С. И. Зимина (режиссер В. М. Бебутов, общее руководство Мейерхольда).

Художниками «Мистерии-буфф» стали В. Л. Храковский, А. М. Лавинский и В. П. Киселев. Маяковский представлял спектакль только на арене цирка. Этого не случилось, но конструкция монтировалась не на сцене бывшего театра Зон на Большой Садовой, а на открытом пространстве сада Эрмитаж, откуда они переносились в Зимний театр. Это была уже именно конструкция. Вместо площади в центре — полушарие с надписью «Земля». Пространство становилось загроможденным, возникала возможность выделять пространственно отдельного исполнителя.

Становится очевидным принципиальное различие между экспрессионизмом и конструктивизмом на сцене. Глубоко права Г. В. Титова, обосновавшая конструктивистскую сущность ряда спектаклей Мейерхольда: «Освобождая сцену от реальной обстановки, режиссер, чутко чувствующий экспрессионистскую драму, никогда не поставит конструкцию. Едва ли не самым подходящим постановочным способом «дать выражение вневременному, внепространственному действию» является свет. Его причудливая игра адекватна миражной метафизике экспрессионизма, с помощью света легче всего добиться мистической выразительности» [13, с. 221].

Действительно, одна из главных особенностей экспрессионизма — его вневременная и, особенно, внепространственная направленность. На экспрессионистской сцене даже реальное место действия отображается так, что оно выражает состояние своего разрушения (предметы не стоят на сцене прямо, вообще нет прямых углов, пропорции разрушены). Обычно намека на реальное место действия нет, а сцена заполнена лестницами и разноуровневыми площадками, позволяющими располагать на всем объеме сцены массовку и основных исполнителей.

Элементы экспрессионистской эстетики конечно же содержались во второй редакции «Мистерии-буфф» Мейерхольда. Некоторые из них очевидны. Золотницкий пишет: «Мейерхольд и Бебутов сознательно отказались от индивидуализации, от психологического развития образов. Одинаково одетых нечистых они выводили обобщенно, как массу, как хоровое начало мистерии» [10, с. 124]. Аллюзия с мистерией, заявленная в названии, возникала на уровне знака, а не структуры. А вот акцент на хоре, как главном персонаже спектакля, сближал с эстетикой экспрессионизма.

С другой стороны спектакль насыщался элементами другого рода. Во вторую редакцию пьесы Маяковский вводит узнаваемых современных персонажей (Клемансо, Ллойд Джорж). Наряду с социальными типажами из первой редакции — «Все это были маски политического театра, все они выходили к истокам народной балаганной потехи» [10, с. 119]. При этом конструктивистское решение пространства сцены во многом определяло эстетику спектакля. Именно здесь была заявлена та тенденция, которая вскоре, в 1922 году, приведет к появлению идеального конструктивистского спектакля «Великолепный рогоносец», в котором

конструктивистское пространство будет в полном соответствии с актерским исполнением, воплощенном в системе биомеханики.

«Мистерия-буфф» также продемонстрировала этапы эволюции Мейерхольда от дореволюционного символизма к конструктивизму 20-х годов. В петроградской редакции «Мистерии-буфф» 1918-го года превалировали законы агиттеатра и идея разрушения театра старого (начиная с афиши старых театров, которые раздирались на занавесе в начале спектакля). Связь с элементами мистерии и фарса в первой редакции создавала стихию игры, балагана, разрушения. В 1921 г. на первой план вышел созидательный момент, связь сюжета с событиями сегодняшнего дня, активное участие в современной жизни.

В. Э. Мейерхольд делает шаги в сторону экспрессионизма только для того, чтобы впитав его пойти дальше к конструктивизму. Однако для русской сцены экспрессионизм стал самостоятельным этапом развития.

Отметим важные замечания Сергея Эйзенштейна в дневнике 1939 года и в статье «Воплощение мифа» 1940 года в связи с работой над постановкой «Валькирии» в Большом театре. Эйзенштейн описывает давнюю постановку Мейерхольда — «Тристан и Изольда» в Мариинском театре в 1909 г.: «...всякое внешнее действие сведено до минимума. Следуя словам Вагнера о том, что в «Тристане» не происходит почти ничего, кроме музыки, постановщики предали спектаклю атмосферу каких-то неуловимых, смутных обобщений. В создании ощущения этой несущественности и неактивности среды, неактивности окружения большую роль играла плоскость вместо глубины, барельеф вместо трехмерности и горизонтальное разрешение зеркала сцены, превратившейся почти в плоскость экрана» [14, с. 265]. Даже в свой символистский период Мейерхольд создает спектакль, основанный не на языке символов, передающих истинную реальность, а воспроизводя непосредственно на сцене разрушение пространства, выхода на максимальную обобщенность.

Но Эйзенштейну, создающему в 1940 г. экспрессионистский спектакль недостаточно этой символистско-экспрессионистской двойственности. Он решительно отталкивается от сценической модели своего Учителя: «Но не то нужно для воплощения первого дня «Кольца» — для «Валькирий». Здесь — все активность, страсть, пусть скованная, но не устремленная вовнутрь; страсть, прорывающаяся и вырывающаяся наружу; страсть, переходящая в действие, в неподчинение, в столкновение воль, в поединки и громовое вмешательство высших сил, в разгул стихии и страстей» [14, с. 265].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2-х т. М.: Мысль, 1993. Т. 1. 668 с.
2. *Гвоздев А. А.* Драматическая поэзия молодой Германии // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг., 1923. С. 89–102.
3. *Юткевич С.* Собр. соч.: В 2 т. М.: Искусство, 1990. Т. 1. 478 с.

4. *Анненков Ю.* Естественное отправление // Анненков Ю. Театр! Театр! Сборник статей. М.: МИК, 2013. С. 190–205.
5. *Корниенко Н. Н.* Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). К.: Гос. центр театр. иск-ва им. Л. Курбаса, 2005. 408 с.
6. *Чистякова В. Н.* Главы из воспоминаний // Театр. 1992. № 4.
7. Лесь Курбас: Спогади сучасників. К.: Мистецтво, 1969.
8. *Гвоздев А. А.* Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. 280 с.
9. *Лавров Ю. С.* Сцена и годы. М.: СТД РСФСР, 1989. 272 с.
10. *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л., 1976. 392 с.
11. *Ильинский И.* Сам о себе. М.: Искусство, 1973. 527 с.
12. *Аксенов И.* Пять лет театра им. Вс. Мейерхольда: Исторический очерк // «Правда нашего бытия»: из архивов Театра Вс.Мейерхольда. М., 2014. С. 21–208.
13. *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПАТИ, 1995. 255 с.
14. Эйзенштейн о Мейерхольде. Сост. и комм. В. Забродина. М.: Новое изд-во, 2005. 351 с.

УДК 792.9

Т. В. Шеремет

СЕРГЕЙ ОБРАЗЦОВ: ОТ КУКЛЫ К ФИГУРКЕ ИЗ ПАНОПТИКУМА

Государственный Центральный Театр кукол создали в 1931 году. С первого дня его возглавил Сергей Владимирович Образцов. В нем разглядели того человека, который будет верен кукле: артист уже проявил особое понимание её природы, выступая на эстраде в жанре «романсы с куклами». Образцов был художником, как известные Н. Я. Симонович-Ефимова и И. С. Ефимов, но с общетеатральной базой. Законы актерского творчества он познал в Музыкальной студии Вл. И. Немировича-Данченко и во МХАТе-II. В ГЦТК молодой кукольник получил карт-бланш: перед ним не ставили никаких определенных задач, путь театра новоявленный руководитель пытался нащупать самостоятельно. Свои поиски режиссер фиксировал на бумаге: в 30-е годы одна за одной появлялись его статьи о театре кукол. Намного позже все тезисы, которые Образцов высказал в это время, получили развитие и оформились окончательно в книге «Моя профессия».

Уже по одной из первых статей Образцова [1, с. 29–32] становится ясно, что режиссер считал принципы условного театра близкими театру кукол. Он утверждал, что на ширме не место куклам, полностью копирующим человека. Наоборот, кукла должна обладать минимальным количеством признаков и не напоминать раскрашенную скульптуру. В то же время очень важно, чтобы материал из которого создается образ куклы, был знаком зрителю, который тогда может сделать некое открытие. Например, материал для создания куклы-петрушки — кисть руки. И чтобы зритель опознал этот материал, лучше всего не «загромождать» руку. Образцов пришел к парадоксальному для своего времени выводу: выразительность свободной кисти руки настолько велика, что в идеале было бы лучше «вообще ничем ее не одевать» [1, с. 31]. Кстати, одновременно с написанием статьи «Театр куклы» был создан знаменитый эстрадный номер «Мы сидели вдвоем у заснувшей реки», когда на указательные пальцы Образцов надевал деревянные шарики с условным обозначением деталей лица. Выразительность движений у таких кукол была необыкновенно велика. Они передавали «психологические оттенки различных эмоций» [2, с. 208–209], писал позже Образцов.

Однако в 1932 году вышло Постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», в котором обособление от «политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, которые сочувствуют социалистическому строительству»[1], по сути, ставилось вне закона. В скором времени начались гонения на творцов, чей путь отличался

---

[1] Цит. по: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)–ВКП (б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. Сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 173.

от единственно «верного». В статье 1936 года «Сумбур вместо музыки», опубликованной в газете «Правда», подвергли резкой критике оперу Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Композитора обвинили в «формализме», в «мелкобуржуазном «новаторстве»», которое ведет «к отрыву от подлинного искусства» [3]. Кроме того, в вину Шостаковичу ставилась и аполитичность его оперы.

Эта статья открыла кампанию по наступлению на искусство, далекое от принципов «соцреализма». Максим Горький в том же 1936 году написал, что некоторые авторы пользуются формализмом как средством, чтобы замаскировать свое «уродливо враждебное отношение к действительности» и «намерение исказить смысл фактов и явлений» [4]. В это время жесткой критике подверглись театральные режиссеры, следующие по пути условного театра: Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров и Алексей Дикий.

Несмотря на это, Образцов продолжал работать в уже выбранном им направлении. И одерживал на этом пути победу. В 1936 году, будто считая, что на происходящее в театре кукол власти не обращают внимания, режиссер выпустил спектакль «По щучьему веленью». Тот самый, который коллектив ГЦТК окрестил «своей „Чайкой“». Персонажи этого красочного представления внешне перекликались с куклами из номера «Мы сидели вдвоем...», состоявшими из руки и шарика. На таких же деревянных лицах у героев «По щучьему веленью» обозначались глаза, рот, и нос «пуговкой». На фоне ширмы и задника из серого холста — яркие куклы и солнце. Образцов создал мир, где ходили ведра, где из проруби брызгала настоящая вода, а из трубы шел настоящий дымок. В спектакле комбинировалось реальное и условное, в результате чего сказка приобретала свою логику и была убедительна. С. Я. Маршак писал об этом через несколько лет после премьеры: «Образцов знает, как создать у зрителя ощущение реальности... Доверие зрителя завоевано: теперь он готов поверить тому, что у ведер вырастают ноги, и тому, что сосна зацветает розами, и всем другим сказочным чудесам спектакля» [5].

После выхода в свет «По щучьему веленью» Образцов чувствовал себя окрыленным, существующим независимо от этого мира. Он открыто заявил: каждый театр должен найти свой собственный язык. «Вовсе необязательно для всех театров разделять творческие принципы МХАТа. Можно противопоставлять ему свое, бороться за свою мечту в искусстве, идти своей дорогой...» [6, с. 90]. ГЦТК, конечно же, шел «своей дорогой».

В 1938 году вышла первая книга Образцова «Актер с куклой». В ней он развивал мысль об особенном пути театра кукол. «Реальность куклы — прямая противоположность иллюзионистскому подражанию человеку» [7, с. 78], поэтому кукла должна искать свои средства выразительности, свойственные только ей, не впутываясь ни во что, кукле не свойственное [7, с. 167]. «Несвойственно» ей, например, изображать социального героя, уверял Образцов, понимая, что партийное руководство хочет видеть на ширме «идейные» пьесы с участием «героев великой эпохи». Руководитель ГЦТК крайне аккуратно, но уверенно объяснял: «Очень трудны, почти опасны в кукольном театре такие персонажи, как красноармеец, положительный рабочий. Один только размер куклы, ее аномалия

и характер движения могут скомпрометировать любой положительный персонаж» [7, с. 106]. Позже, в «Заметках режиссера» Образцов даже привел наглядный пример, как смотрел два кукольных спектакля, где действовали красноармейцы-пограничники. В результате выполненные в «петрушках», герои походили на лягушат, а в марионетках, — на людей, которые страдают «пляской Св. Витта» [8, с. 192].

В конце 1930-х слово «реализм» уже плотно вошло в обиход режиссеров, актеров, критиков и драматургов. На подмостки хлынули «реалистические» пьесы о современности, иных достоинств порой не имеющие. Сложившуюся ситуацию пока еще активно обсуждали в театральной среде. Так главной темой совещания Ленинградского Отделения ВТО в 1939 году, где в повестке дня значилось «Обсуждение статьи Н. Вирта — „О смелости подлинной и мнимой“», стала все-таки современная драматургия. «Несмотря на то, что основные теоретические положения о том, что такое реализм, что такое искусство ... нам широко известны, положение с репертуаром остается пока еще тяжелым», — констатировал художественный руководитель Ленинградского Драматического театра Железнодорожного транспорта А. П. Бурлаченко [9, с. 2] и добавил, что многие современные пьесы, по сути, не имеют художественной ценности. На этом же совещании выступил Н. П. Акимов, который указал на откровенное давление цензуры («У нас получается как бы вселенское действие цензуры, что сильно мешает работе» [9, с. 18]). Режиссер утверждал: в театре уже пройден этап, когда пьесу «не пропускали» из-за того, что в ней не показана роль комсомола, но теперь появилась иная преграда. Большинство современных героев просто невозможно показать как обычных живых людей, а только как профессионалов своего дела. Например, моряки не могут ухаживать за девушками. Мысль Акимова продолжил другой участник совещания, обозначенный в стенограмме как т. Матвеев (предположительно, это драматург Г. И. Матвеев): «Если какой-нибудь ответственный или полуответственный товарищ дает сигнал, что он видел пьесу и считает, что она *неправильно показывает действительность*, например, неправильно говорит о мебельщике, *то пьесу запрещают*» [9, с. 47] (*курсив мой.* — Т.Ш.). И добавил: у немногих драматургов хватает смелости отстаивать свою точку зрения. Последним выступил на совещании Вс. Мейерхольд. Он указал: современная драматургия крутится вокруг мелких бытовых проблем, в ней нет «преувеличения ... нет пафоса, нет большого энтузиазма». Как, восклицал режиссер, у нас выражается оборонная тема? И сам отвечал на свой вопрос: «У нас ограничиваются тем, что дают пограничников и дело кончено» [9, с. 73].

Что «современные бытовые пьесы», заполонившие сцену драматического театра, совершенно непригодны для кукол Образцов на исходе 1930-х считал очевидным. А в 1940-м настаивал: в тех случаях, когда люди говорят о воплощении в театре кукол современной, политически направленной, советской пьесы, то они просто путают понятие сюжет и тема [10, с. 10]. Между тем, одна и та же тема может быть решена в разных сюжетах.

Тему героизма в театре кукол можно поднять без персонажей-красноармейцев, утверждал руководитель ГЦТК, через других героев. И доказал это на практике

постановкой спектакля «Волшебная лампа Аладдина». До этого коллектив ГЦТК привык искать в куклах смешное, здесь же персонажам были свойственны лирика и романтическая героика. Поиски стиля спектакля привели Образцова к куклам на тростях, близким родственникам яванских кукол, с их плавными движениями, широкими и выразительными жестами. Мы искали, писал Образцов, органичную для нас форму решения темы борьбы за свободу. И тут же предупреждал нападки со стороны критиков: «Ибо формализм исчезает как раз там, где возникает настоящая и единственная для данного содержания форма. Только поисками формы можно бороться с формализмом» [10, с. 10].

В том же 1940 году Образцов выпустил статью «Режиссер условного театра». Когда многие художники клялись в верности соцреализму, Образцов смело и уверено говорил о том, что «надо поверить в куклу, обрадоваться ее условности», а не пытаться сделать из нее «безусловного человека», «уродца из паноптикума», и тогда кукла «отблагодарит» и «сумеет заразить своей новой реальностью зрителя» [11, с. 50].

В этой статье руководитель ГЦТК начинал разговор об особенностях театра кукол именно с вопроса о драматургии. Какие пьесы можно ставить, а какие нельзя? Чтобы понять это, надо знать, в чем заключается принципиальное отличие театра кукол от «человеческого» театра, писал Образцов. Кукла, считал он, это условное изображение человека, но дело не в условности ее внешнего вида. Как бы ни была она похожа на человека, она всегда останется куклой, т. е. изображением. Как всякое изображение, она является только частью человека и никогда не бывает тождественной ему. Человек на сцене играет образ человека, а вот кукле сложнее: она должна для начала сыграть самого живого человека, а потом его образ. А так как кукла всегда есть нечто неживое, то получается, что она всегда играет не себя. В том-то и состоит ее условность, заключал Образцов, после чего сразу возвращался к вопросу драматургии: использовать куклу можно только тогда, когда литературный материал этого требует. Но если в пьесе необходим настоящий человек, со всеми его физическими и психологическими особенностями, то в этом случае кукла исказит содержание и смысл. Именно это и происходит, если на ширме воплотить пьесу с «идейно-политической значимостью». В результате она может оказаться бессмысленной или даже политически вредной [11, с. 46].

Выбирая драматургический материал, надо исходить из условности театра кукол, считал руководитель ГЦТК. Это поможет обнаружить то, что иным способом обнаружить нельзя. При этом, настаивал Образцов, в кукольном театре можно поднять самые разные темы: любви, дружбы, патриотизма. Театральная выразительность куклы огромна и позволяет сделать это. Ведь во многом кукла выразительнее человека. Например, если актер на сцене начинает пить из бокала вино, зрителя уже интересует не герой пьесы, а сам актер, большинство сидящих в зале задаются вопросом: что у него в бокале? Еще труднее актерам поцеловаться на сцене так, чтобы зрителями это воспринималось не как поцелуй Иванова и Петровой, а Ромео и Джульетты. Но кукле опасность подмены героя собой не грозит, ведь она всегда остается «изображением». «Лишенная физического человеческого тела, она может показать человеческую страсть с какой-то особой

чистотой. Романтическая и героическая любовь у кукол может стать по-настоящему высокой, нежной, трогательной, образной в самом лучшем смысле этого слова» [11, с. 48].

Интересно, что подобные мысли много раньше озвучивал Вс. Мейерхольд: «...она (*кукла*. — Т. Ш.) успела создать в ... театре такой очаровательный мир, с такими выразительными жестами... <...> ... в объятьях кукол-любовников столько осторожности, что зритель, любуясь их ласками на почтительном расстоянии, не спрашивает соседа — чем могут кончиться эти объятья» [12, с. 216–217]. О схожести взгляда на театр этих двух мастеров свидетельствует и терминология, которую использовал Образцов («биомеханика куклы», «условность»), и то, что до конца жизни самым большим театральным впечатлением для руководителя ГЦТК оставался мейерхольдовский «Лес» [13, с. 16].

Насколько Образцов осознавал рискованность столь явных параллелей с высказываниями уже репрессированного на тот момент Мейерхольда — неведомо. Известно, что он планировал продолжение статьи, где собирался рассказать собственно о процессе работы «режиссера условного театра», которое так и не появилось. Может быть, вторую часть текста не решилась печатать редакция журнала, а, может быть, Образцову посоветовали не «лезть на рожон». Вскоре началась война, которая, возможно, помогла режиссеру избежать потенциальных последствий публикации. ГЦТК уехал в эвакуацию.

Сразу после войны театр выпустил прогремевший на весь мир сатирический «Обыкновенный концерт». Казалось, теперь можно было вздохнуть с облегчением. Однако в послевоенное время борьба с творцами, которые не разделяли принципы соцреализма, получила новый виток. Жесткой критике в конце 40-х подверглись писатели (А. А. Ахматова, М. М. Зощенко), композиторы (Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян). Был закрыт Камерный театр, обвинен в «формализме» режиссер Н. П. Акимов и буквально разгромлен ГОСЕТ.

В 1946 году вышло Постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», где констатировалось, что «многие театры безответственно относятся к постановкам спектаклей о советской жизни»[2]. Высшее руководство страны поставило режиссеров перед фактом необходимости создавать «яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке»[3]. Таких спектаклей необходимо было выпускать не мене двух в год.

Игнорировать распоряжение сверху теперь было сложно. Это отразилось и на театре кукол. В конце 1940-х он заимствовал методы и приемы драматического театра и, утрачивая свою специфику, встал на путь имитации. «Дежурная похвала кукольнику в рецензиях тех лет — „когда видишь образ, созданный им, забываешь, что на сцене действует кукла“, — мало-помалу превращалась в констатацию факта. <...> Театр кукол постепенно терял свою индивидуальность, пре-

[2] Цит. по: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953. С. 592.

[3] Цит. по: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953. С. 594.

вращаясь в маленькую копию театра драматического» [14, с. 38–39]. Так позднее резюмировал состояние театра кукол в послевоенное время историк театра кукол А. П. Кулиш. Драматургия соответствовала спектаклям: схематичная, «разговорная», перенасыщенная диалогами и монологами, чуждыми природе театра кукол. В погоне за современной тематикой выработался стереотип пьесы для кукольного театра, где, как и в театре драматическом, обязательно должен был существовать «положительный герой».

Первым доказательством слома в художественной линии театра Образцова стал спектакль 1946 года «Золушка» по пьесе Т. Г. Габбе «Хрустальный башмачок». Театр, раньше всегда крайне требовательный к драматургии, выбрал откровенно слабое произведение. Пьеса страдала отсутствием метафорических решений. В отличии от написанного чуть ранее киносценария Е. Л. Шварца, где Фея была воплощением действенного характера Золушки, у Габбе фигура волшебницы трактовалась лишь как внешняя сила, как dues ex machine, чтобы спасти робкую, послушную героиню [15]. Кроме того, в пьесе много говорилось о робкой услужливости Золушки, о ее безропотном повиновении, будто автор поучал: будь покорным и тебе воздастся.

Чтобы компенсировать недостатки пьесы, постановщики не поскупились на эффекты, возможные только в кукольном театре. Но не всех можно было обмануть. Театральный критик, однофамилица руководителя ГЦТК, А. Г. Образцова после премьеры вынесла суровый вердикт: «Внешняя эффектность и красивость при сравнительной бедности содержания — таков порок этого спектакля» [15].

Тем не менее Образцов в эти годы чувствовал, что, в отличие от довоенного времени, на театр кукол обращают больше внимания, поэтому следование общим тенденциям неизбежно. В архиве музея ГЦТК сохранилась стенограмма режиссерского совещания, на котором Образцов говорил: «Мы не имеем права к Октябрю не выпустить спектакля. Пока мы не были биты, но это может произойти очень легко» [16]. Таким образом было решено поставить спектакль «От южных гор до северных морей». ГЦТК явно опасался своей «обособленности» от общих тенденций. Поэтому решено было продемонстрировать на ширме, как в разных частях страны празднуют 30-летие Великой Октябрьской революции. Как и следовало ожидать, получилась лишь подделка под народные песни и пляски.

Уже после премьеры, состоявшейся 8 ноября 1947 года, Образцов продолжал сомневаться в художественных достоинствах спектакля. Через пять показов, он пригласил С. М. Михоэлса и С. Я. Маршака, чтобы услышать их мнение. Друзья театра подтвердили, что «спектакль был шедевром техники и красочности, но сугубо этнографичен» [17, с. 556–557]. Тогда Образцов снял постановку с репертуара. Но через полгода, в спектакле «Краса ненаглядная» по пьесе Е. В. Сперанского (премьера 8 мая 1948 года), где решили воплотить «подлинную языческую Русь», подобная «этнографичность» повторилась. Герои на сцене ГЦТК все больше походили на восковые фигуры. Как писала исследователь творчества Образцова Н. И. Смирнова, театр «словно все меньше верил в условность куклы» [18, с. 239].

В 1949 году Образцов сделал еще одну попытку поведать зрителям «не сказку, а правдивый рассказ о советских людях» [19], поставив пьесу Е. Шнейдер

«Сармико», действие которой разворачивается на Крайнем Севере, где мальчика по имени Сармико относит на льдине, но его спасают полярники. Сам режиссер потом написал в «Моей профессии» о выборе пьесы: «До сих пор не могу понять, каким образом мы взяли к постановке пьесу Елены Шнейдер... <...> Так как это вовсе не комедия, а, скорее, лирико-патетическая драма, она требовала обстоятельной, достоверной имитации» [2, с. 376].

Однако даже эти уступки «соцреализму» не помогли защитить ГЦТК от нападок. Театр начали бить за те поиски условного, которые Образцов всегда ставил во главу угла. В 1950 году в журнале «Театр» вышла статья Г. А. Капралова «Первые спектакли о современности». В ней автор противопоставил Образцову М. М. Королева, руководителя Большого Театра кукол в Ленинграде, который реализовал программу партии о развитии советского искусства, в то время как на сцену ГЦТК «сомкнутым строем выходили Алладины с волшебными лампами, Гулливеры с лилипутами, Коты в сапогах» [20, с. 38].

Капралов в самом начале статьи указывал: кукольный театр долгое время был предоставлен самому себе и даже «ведомственные организации ... до самого последнего времени им по-настоящему не занимались» [20, с. 38]. И отчасти из-за этого на ширме можно было увидеть только сказки. Критик признавал, что для детского театра это даже неплохо, но что конкретно эти произведения могут дать советским детям, «чему могла их научить мещанская сказочка о Коте в сапогах» [20, 38]? Риторические вопросы сменялись сетованиями по поводу того, что современные пьесы можно увидеть на ширме нечасто. И отвественность лежит в том числе и на Образцове, ведь он как «противник советской пьесы» был одним из тех, кто попытался создать «некую „теорийку" о том, что театру кукол изображение социалистической действительности противопоказано» [20, с. 39]. В доказательство Капралов привел цитату из книги Образцова «Актер с куклой», где тот указывал: красноармеец или положительный рабочий выполненный в куклах будет дискредитирован [7, с. 106]. Руководителю ГЦТК ставилось в вину, что он и Е. С. Деммени, «начав работу в области создания современного советского спектакля и потерпев в некоторых случаях на первых порах временные вполне объяснимые для молодого, развивающегося театра неудачи... поспешили теоретически обобщить их и возвести в принцип» [20, с. 40]. Капралов намекал: все попытки Образцова осознать специфику театра кукол не имеют никакого смысла, так как делают ширму недосягаемой для советского искусства.

Центральный театр кукол, писал Капралов, к началу 1949 года так и не выпустил полноценного советского спектакля, а в БТК за один сезон появилось целых три спектакля, где главными героями стали советские люди. Постановка «Сармико» не оправдала ГЦТК в глазах критика, была попросту незамечена им, поскольку вышла в августе. Сравнительный анализ следующего сезона не входил в планы автора очевидно потому, что БТК открыл его сказкой, а затем пополнил свою афишу еще четырьмя, в том числе и «Аладдином».

Выводы в финале текста напоминали приговор: «театр кукол может успешно развиваться, лишь руководствуясь теми же жизненными принципами, которые лежат в основе всего советского искусства» [20, с. 43].

И действительно: задолго до выхода журнала раздался звонок из Комитета по делам искусств, запрещавший играть самый популярный спектакль театра «Обыкновенный концерт», так как он «искажает советскую действительность» [21]. Звонок, в отличие от статьи, стал ультимативным указанием к тому, чтобы создать и на сцене ГЦТК «положительного героя».

После этого театр Образцова вступил в период «болезни жизнеподобия», а сам художественный руководитель надолго прекратил говорить и писать об особенностях театра кукол и начал заниматься совершенно другими делами. Будто абстрагируясь от того, что происходило в его театре, Образцов много путешествовал, увлекался съемкой документальных фильмов, писал книги, никак не связанные с собственным театром и не касающиеся теоретических вопросов.

В 1950 году ГЦТК поставил пьесу В. С. Полякова «2:0 в нашу пользу». В основе сюжета по-советски правильный любовный треугольник. Молодой человек, «положительный», но не очень спортивный, влюблен в девушку. Она симпатизирует спортивному, хоть и не такому «положительному», немного заносчивому юноше. Но главный герой начинает заниматься спортом и завоевывает сердце любимой. Исследователь Б. Голдовский, рассуждая о пьесе, делает выводы и о спектакле: «Пьеса давала театру кукол возможность внешне сымитировать аналогичные драматические спектакли и кинокомедии. Имитация получилась удачной — зрители с восторгом и удивлением смотрели на не отличимых от „живых людей“, только очень маленьких, кукол, которые катались на коньках, крутились на турнике, отсчитывали капли из пузырька с лекарством. Так же, как и пьеса, спектакль имитировал жизнь» [22, с. 234]. Критики-современники в свое время утверждали, что спектакль «2:0 в нашу пользу» начал «новый день в театре кукол»: «переход ... к современной советской теме с положительными героями решает вопрос о репертуаре и открывает перед работниками кукольного театра весьма широкие перспективы» [23]. Так, направляя театр на ложный путь, уходящий от театральной условности, Г. Н. Гайдовский писал: «Возникало сомнение: не будут ли куклы в этом спектакле карикатурными, сможет ли кукла „сыграть“ чувства простые и человеческие?». И делал далее вывод: «Образцов победил. Ему удалось преодолеть и собственные сомнения и немалые трудности жанра» [24].

Одобрительные отзывы критиков сделали свое дело, и ГЦТК один за одним стал выпускать спектакли о советской действительности, которые основывались исключительно «на преодолении куклами невероятных чисто технических трудностей» [2, 375]. Во всех постановках стали действовать маленькие копии настоящих людей. Это легко подтвердить, обратившись к фотографиям спектакля 1952 года «Любит... не любит...» [18, с. 324].

На деревянном заборе сидит девушка, перед ней — молодой человек с гитарой. Обе куклы сделаны крайне натуралистично. Черты лиц скопированы с человеческих (овал лица, уши, глаза, брови, носы с ноздрями); все части тела выполнены в тех же пропорциях, что и у реальных людей, только в уменьшенном масштабе, вплоть до пальцев на руках. Одежда предельно детализирована — на девушке модное клетчатое платье с воротничком. Внимание уделено и прическам: у него — чуть вьющиеся волосы, виден пробор, у нее — коса обвита вокруг головы. Становится

ясно, что это и есть те самые «фигурки из паноптикума», которые Образцов считал неприемлемыми в театре кукол. Позже он написал об этом спектакле, сравнивая его с «2:0 в нашу пользу»: «Такой же имитацией жизни, сыгранной маленькими „человечками“, оказался и спектакль „Любит... не любит...“. <...> Но чем больше мы „подделывали“, тем больше подделка мстила за себя» [2, с. 375–376].

В спектакле «Любит... не любит...» были и другие нюансы, которые шли вразрез с теоретическими взглядами Образцова на театр кукол: режиссер и актеры словно забыли, что кукла должна постоянно находиться в движении. Но об этом не забыли отметить критики: «Катя и Егор часто застывают в неподвижности, — это происходит потому, что драматург хочет выразить ту сосредоточенность, ту полноту душевной жизни, которая приходит к человеку вместе с любовью. Между тем, кукла, которая остановилась, начала о чем-то пространно говорить или „думать“, сразу же разоблачает себя. Неподвижность делает ее мертвой» [25].

И все же, коллектив ГЦТК чувствовал, как что-то безвозвратно уходит из их спектаклей, и пытался разобраться в своих неудачах. Но кардинальные перемены стали возможны только в период «оттепели», после XX съезда КПСС и знаменитого доклада Н. С. Хрущева «О культе личности и его последствиях». Уже на следующий год Образцов решился на серьезный шаг: 5 августа 1957 года состоялся Художественный совет, на котором было принято решение о снятии с репертуара многих успешных, но «ошибочных», как их назвал сам режиссер, спектаклей. Намного позже Образцов говорил о спектаклях — «Любит... не любит...», «2:0 в нашу пользу», «С южных гор до северных морей» — как о свидетельстве «тяжкого заболевания коллектива», тем более опасного, что оно не сразу было осознано [21]. Говоря о том, что эта болезнь была связана с общими тенденциями в театре, Образцов не снимал с себя ответственности, признаваясь, что тогда эти спектакли нравились не только зрителям, но и ему самому. Пусть и не сразу, но «болезнь жизнеподобия» стала очевидной и для Образцова.

Спустя год после заседания Худсовета, на котором были сняты с репертуара все «болезненные» спектакли, в 1958 году, состоялось событие во многом переломное для всего отечественного театра кукол: в Бухаресте прошел первый международный фестиваль кукол. М. М. Королев потом писал, что после этого в СССР поднялась «волна реформации» [26, с. 28]. И это было действительно так.

Вернувшись с фестиваля, коллектив ГЦТК с очевидным вызовом поставил пьесу Е. Л. Шварца «Сказка о потерянном времени». С вызовом — потому что совсем недавно, в 1957 году, эта пьеса была подвергнута резкой критике. И потому, что Образцов еще никогда не ставил детский спектакль, в котором действие происходило бы сегодня. Опыт постановки пьес Полякова говорил о том, что в современной пьесе ГЦТК видит лишь повод для демонстрации техники кукол. Однако удивительное сплетение в шварцевской пьесе бытовых реалий и вымысла дало необходимый толчок. Спектакль, премьера которого состоялась 6 ноября 1958 года, стал несомненной удачей. К тому же, в работе над этим спектаклем была изобретена конструкция куклы, ставшая потом очень популярной во всем мире: обычная петрушечная кукла была сделана так, что голова ее не прикреплялась намертво к туловищу, а была посажена на небольшую палочку. Актер, двигая этой палочкой,

мог поворачивать голову куклы во все стороны, «вытягивал» и «втягивал» шею [18, с. 284] и т. д. Для ГЦТК это был, несомненно, возврат на *свой* путь.

В поэтической форме театр говорил: «только тот, кто сам определяет свои поступки, кто является хозяином своей воли, своих эмоций, своих желаний и своего времени... тот и становится хозяином жизни» [18, с. 285–286]. Кто знает, может быть, именно такой вывод выстрадал театр Образцова за годы кризиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Образцов С.* Театр куклы // Советский театр. 1931. № 7.
2. *Образцов С.* Моя профессия. М.: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2009. 640 с.
3. [Б.а.] Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 янв.
4. *Горький М.* О формализме // Правда. 1936. 9 апр.
5. *Маршак С. Я.* Образцов и его театр // Правда. 1939. 13 июня.
6. *Образцов С.* О вражде и дружбе // Театр. 1937. № 9. С. 89–92.
7. *Образцов С.* Актер с куклой. М.; Л.: Искусство, 1938. 172 с.
8. *Образцов С.* Заметки режиссера // Новый мир. 1947. № 6. С.172–193.
9. Стенографический отчет Совещания Ленинградского Отделения ВТО Драмсекции Ленинградского Отделения Союза Советск их Писателей. 13 апр. 1939 г. / Б-ка Санкт-Петербургского отделения СТД. Л.: Б.и., 1939. 82 с.
10. *Образцов С.* Рождение пьесы // Театр кукол: Сб. пьес. М.-Л.: Искусство, 1940. С. 3–18.
11. *Образцов С.* Режиссер условного театра // Театр. 1940. № 11. С. 45–55.
12. *Мейерхольд В. Э.* Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 207–229.
13. *Образцов С.* Час Сергея Образцова [Беседу записал К. Мухин] // Театральная жизнь. 1991. № 14. С. 16–17.
14. Ленинградскому Большому театру кукол 50 лет / Сост. Е. Б. Стронская, автор текста А. П. Кулиш. Л.: Искусство, 1982. 208 с.
15. *Образцова А.* Упрек «Золушке» // Советское искусство. 1947. 18 апр.
16. Сайт ГАЦТК им. С. В. Образцова — URL http://puppet.ru/ (дата обращения 13.11.2011).
17. *Потоцкая-Михоэлс А.* О Михоэлсе богатом и старшем // Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М.: Искусство, 1965. С.506–582.
18. *Смирнова Н. И.* Театр Сергея Образцова. М.: Наука, 1971. 324 с.
19. [Б.а.] «Сармико» // Труд. 1949. 24 нояб.
20. *Капралов Ю.* Первые спектакли о современности: В Ленинградском государственном театре кукол // Театр. 1950. № 5. С.37–43.
21. *Образцов С.* Новогодние заботы // Советская культура. 1964. 31 дек.
22. *Голдовский Б.* История драматургии театра кукол. М.: Дизайн Хаус. 2007. 328 с.
23. *Иванов П.* Новые перспективы // Советское искусство. 1950. 27 июня.
24. *Гайдовский Г.* Новые возможности // Литературная газета. 1950. 17 июня.
25. *Шестова В.* Актер создает характер // Советское искусство. 1952. 12 июля.
26. *Королев М. М.* Режиссер в театре кукол [фрагменты из книги] // В профессиональной школе кукольника: Сб. науч. трудов. Вып. III. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1987. С. 3–36.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 78.02

Е. В. Акбалькан

ГОЛОС КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ: КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЛУЧАНО БЕРИ

Для творчества Лучано Берио в целом характерны поиски новой акустической среды и музыкальной фактуры, использование различных композиционных техник. В его творчестве удивительно стройно объединяются двенадцатитоновый метод, электроакустические поиски, сонорика, полистилистика. Уже в инструментовке его первых сочинений обнаружилось пристрастие к звуковым экспериментам и синтезу различных областей искусства. Он соединял инструментальные звучания с электронными шумами и звуками человеческой речи, часто вступая в диалог с современной литературой. Стремление объединять в новой звучащей форме разнообразные сферы искусства и природы приводило к тому, что Берио обращался к цитатам самого разнообразного музыкального материала, оперируя различными музыкальными элементами.

Камерно-вокальное творчество Берио обширно. Оно включает как произведения для сольного вокала, так и для голоса в соединении с акустическими музыкальными инструментами или с электроникой. Многие его сочинения поражают новаторством подхода к технике вокального письма.

Важным моментом, который способствовал интересу Берио к возможностям человеческого голоса, стал его брак (в 1950 г.) с американской певицей армянского происхождения Кэти Берберян (1928–1983). Основным направлением в ее репертуаре была современная музыка. В расчете на ее вокальную технику, музыкальность, яркое актерское дарование, искусство декламации и способность петь на разных языках сочиняли многие композиторы.

Несмотря на то что семейный союз Лучано Берио и Кэти Берберян распался (композитор женился еще дважды, в 1965 и 1977 гг.), они продолжали сотрудничать. Именно Берберян с ее прекрасным гибким голосом и незаурядным актерским дарованием стала музой Берио, вызвав к жизни целый ряд его вокальных сочинений. Она была первой исполнительницей многих его вокальных произведений.

С 1954 по 1959 г. Берио регулярно участвовал в Дармштадтских летних курсах. Здесь композитор знакомился с другими видными представителями авангарда, впитывал современные техники и стили.

Огромное влияние на вокальные сочинения композитора оказала и электронная музыка с ее специфическими возможностями. В 1950-е гг. студии электронной музыки были открыты в различных странах мира. В Италии первой такой студией стала миланская Студия фонологии при Итальянском радиообществе (RAI), которую в 1954 г. Берио основал вместе с Б. Мадерной, ставшим его близким другом. Руководя с 1955 г. студией, а в 1956–1960 гг. также журналом *Incontri musicali*, и ежегодными сериями концертов под таким же названием, Берио немало сил отдал популяризации новых направлений, в частности электронной музыки. Он был склонен сочетать в своем творчестве электронные средства с «живым» звучанием голосов и инструментов и предпочитал изыскивать новые ресурсы в традиционном музицировании, чем становиться «рабом» синтезатора или компьютера. Яркими примерами воплощения этого подхода являются сочинения «Тема: Приношение Джойсу»; «Лицо», «Колеса» («Ofanim», 1988, 2-я ред. 1997).

В вокальном творчестве Берио интересно взаимопроникновение и взаимовлияние следующих элементов:

- музыкального и литературного текстов (в различных аспектах);
- акустических и электронных инструментов;
- инструментов и вокальной партии;
- методов организации формы и смысловой нагрузки текста;
- театральных элементов и артикуляции.

Утверждение композитора «музыка есть все, что слушается с намерением слышать музыку» [7, с. 19] позволяло ему привлекать в круг его авторских музыкальных средств элементы из разных областей художественной деятельности.

Равным образом мысль о том, что музыка — это язык, породила свое «обращение»: язык — это музыка. Собственно, Берио, занявшись творческим исследованием связи вербального и музыкального языка и возможностей их перетекания, превращения друг в друга, шел по пути, проложенному в литературе Дж. Джойсом, и был в подобных поисках вовсе не одинок. Свои воззрения на проблему соединения в синтетическую целостность слова и музыки, языка знаков и языка звуков Берио изложил в статье «Поэзия и музыка: опыт» [2].

«Меня интересует в музыке то, что имитирует и в некотором смысле обрисовывает чудесный феномен, лежащий в основе языка: звук, становящийся смыслом» [7, с. 114].

Поэтому поиск ведется не только на композиционном, но и на предкомпозиционном уровне, где оба материала, словесный и музыкальный, фигурируют как почти тождественные и взаимозаменяемые.

Тексты, к которым обращается Берио, разнообразны. Внимание композитора привлекали такие авторы, как М. Куттер, Дж. Джойс, Э.Э. Каммингс, Б. Брехт, Э. Сангвинетти, М. Пруст, А. Мачада, Р. Альберти. Для каждого текста Берио находит особую манеру вокального письма, соответствующую фонетике и просодии данного языка и манере автора, язык при этом становится музыкой. На первый план выдвигаются такие параметры, как тембрика, регистровка, фонетика, положение ударных и безударных тонов.

Методы работы с текстом также индивидуальны и соответствуют художественным идеям, заложенным в конкретном произведении. Однако можно выделить основные:

- электронные преобразования;
- дробление на слоги и фонемы;
- закольцовывание (слога, слова или фразы);
- исполнение различными приемами (пропевание, речитация, Sprechstimme, шепот, насвистывание);
- насыщение другими звуками (сонорно-шумовыми, вокализированными, иного (не вокального) происхождения).

Само звучание текста, интерполированное в сонорный контекст, перемежаясь с другими звуками, становится «глиной», исходным материалом для «лепки». И в этом случае несет не только смысловую (информативную) нагрузку, но и выполняет функцию собственно звучащего объекта, как само по себе, так и во взаимодействии с окружающей его звуковой средой.

Расширение возможностей звучания сопровождалось дополнением традиционной нотной записи другими видами нотации: графической, текстовой, слуховой партитуры.

Особое место в камерно-вокальных сочинениях отводится театрализации. В ряде случаев это относится к указаниям на манеру исполнения, в других сродни инструментальному театру (вокальные реплики поручены инструменталистам), иногда это конкретные предписания действий.

В камерно-вокальных сочинениях Берио много новаторского в отношении работы с трактовкой каждого инструмента, с формой, техниками, включением элементов театральности, электроники, конкретной музыки. И даже само расширение вокальной техники, обогащение технического арсенала музыкальных средств, переклички с другими жанрами и искусствами роднит голос в трактовке Лучано Берио с феноменом звукового театра.

Первым сочинением Берио, в котором новейшая техника сочеталась с основополагающими для его дальнейшего творчества идеями, стала вокально-электронная композиция «Тема (Приношение Джойсу)», созданная и исполненная в 1958 г. на студии фонологии. Создание этой работы связано с интересом Берио к явлению ономатопеи, которое он исследовал вместе с Умберто Эко в 1957–1958 гг. В основе «Темы...» — чтение начального фрагмента джойсовского текста в исполнении К. Берберян, подвергающегося различным электронным модификациям, в ходе которых текст преображается до неузнаваемости (распадается на отдельные слова, слоги, фонемы, шумовые звуки). Основным акцентом становится артикуляция, а основной идеей — взаимопроникновение ономатопеических текстов — музыкального и речевого. Идея трактовки языка как музыки и стирания грани между вербальным и невербальным уровнем выражения присутствовала уже в тексте Джойса и была особенно сильно выявлена в одиннадцатой главе его романа («Сирены»), посвященной стихии музыки и даже написанной в форме канонической фуг и. Поначалу Берио хотел скомпоновать в единовременном зву-

чании англоязычный подлинник с его французским и итальянским переводами, однако остановился на языке первоисточника.

Форма этого семиминутного сочинения строится как последование преобразований текста, поначалу связного, но потом распадающегося на слова, фонемы, неразличимые шумы (шорохи, гул, стаккатные россыпи). Применяется довольно много электронных эффектов: искажения, эхо, заикания (зажевывания); ускорение и замедление; мультитрекинги и модулирование голоса через фазовые сдвиги.

Устанавливаются двусторонние связи:

– ономатология текста и музыки;
– фонетика языка и ее перевоплощение в элемент музыкального текста;
– распад записанной речи на электронные звуки и имитация электронных звучаний в речи;
– методы преобразований текста и музыки.

Процесс предкомпозиционной работы с текстом, в котором заложены разные смысловые трактовки, велся по принципу разделения на слова и звуки по их фонетической близости, по их позициям резонансных точек, по положению голосового аппарата; и лишь вторично — по смысловой нагрузке. Идея звукоподражания вырастает в весьма зримые и дающие обширные возможности к музыкальному воплощению рамки:

– «Imperthnthn thnthnthn» — трель;
– «Chips, picking chips» — стаккато;
– «Warbling. Ah, lure!» — апподжиатура;
– «Deaf bald Pat brought pad knife took up» — мартеллато;
– «A sail! A veil a wave upon the waves» — глиссандо.

Еще один любопытный момент, на который указывает в своей статье Брюс Кристиан Бенет [3, с. 3], это замена в словах некоторых букв схожими фонетическими звуками или звуковыми конструкциями. Например, путем оглушения или озвончения: b-p, t-d, t-b, ch-g. Или своеобразное «перетекание», постепенный переход из одной фонемы в другую: «s» — главная фонема, на которой строится вся пьеса, — может быть заменена на «f» и «f» на «v» или на «sz», а потом далее на «zh», и так далее. Так некоторые фонемы начинают ассоциироваться с белым шумом и легко встраиваются в электронный контекст звучания.

При этом иногда замена фонем в слове приводит к рождению новых слов: либо уже существующих (что ведет к появлению новых смысловых надстроек), либо квазислов на квазиязыках (несущих скорее сонорную функцию).

В целом, говорит Беннетт, ссылаясь на статью Берио «Поэзия и музыка — эксперимент» [2, с. 10], все текстовые элементы подразделены на три группы в зависимости от артикуляции и проводимым с ними действиям, выявляющим их природу:

не длящийся элемент –> зацикливание -> дление
(например: «Goodgod, he never heard in all»);
длящийся элемент -> зацикливание -> прекращение дления
(например: «s»);
циклически повторяющийся элемент -> дление -> прекращение дления
(например: «thnthnthn»).

Берио стремится установить новые отношения между речью и музыкой, при которых могут происходить непрерывные метаморфозы одного в другое. Таким образом, через реорганизацию и трансформацию фонетических и семантических элементов текста Джойса почти полностью стирается грань между словами и звуками, между звуками и шумами, между поэзией и музыкой.

Сходный процесс работы с текстом — фрагментация — наблюдается в творчестве Дж. Джойса. Об этом пишет в своей статье Патти Ивон Эдвардс [5]. Сначала Берио формирует группы из слов в соответствии с положением артикуляционного аппарата в момент произнесения гласных звуков и формирует ряды слов, в которых есть труднопроизносимые быстро сочетания согласных (звонких, глухих, взрывных). Затем он делит на отрезки исходный джойсовский текст, накладывает на него другие текстовые линии и смешивает его с фонетическими компонентами. Этот прием «распускания» слов на фонетические части, найденный в «Теме» (фрагментация), стал одним из любимых приемов в его дальнейшем творчестве.

Позже сходные приемы обращения с вербальным источником были применены в «Лице». Однако там мы наблюдаем обратный процесс преобразований: из обрывков голоса Кэти, записанного на пленку и превращенного в хаотичный поток, рождается целостный музыкальный образ. При этом палитра конкретных звуков расширяется включением безошибочно узнаваемых эмоциональных реакций (смеха, плача, рыданий, криков, всхлипываний, стонов).

Таким образом, можно отметить, что Берио интересуют не только чисто акустические возможности голоса, но именно его выразительные, эмоциональные градации.

В основу цикла «Круги» для женского голоса, арфы и ударных на стихи Э.Э. Каммингса (1960), в котором используются стихотворения 1923–1954 гг., легла логика симметричных процессов декомпозиции и рекомпозиции, распада и нового обретения смысла.

Три стихотворения («Stinging», «Riverly is a flower», «N(O)W») следуют «туда и обратно» с соблюдением зеркальной симметрии: 1 2 3 2 1. Первая и последняя части цикла наиболее ясны и устойчивы по форме (в стихах — верлибр, но связный по смыслу, в музыке — серийность). Центральная пьеса — искусно воссозданный хаос (первично присутствующий в лингвистическом тексте и поддержанный и продолженный в музыкальном), вторая и предпоследняя носят развивающе-переходный характер.

Звуки, отобранные в вокальную партию, можно разделить на несколько категорий:

- интонируемые и нотированные точно в соответствии со звуковысотностью (исполняемые с открытым или с закрытым ртом);
- имеющие приблизительную высоту (относительно друг друга);
- исполняемые говорком;
- взятые на дыхании;
- перкуссивные (хлопки руками; звуки, исполняемые вокалисткой на инструментах).

Идея «возвращения на круги своя» присутствует и в исполнении: по замыслу композитора, певица в начале каждого номера меняет местоположение относительно сидящих полукружием инструменталистов. Таким образом, круговая композиция делается и слышимой, и зримой, что отвечает сознательному стремлению Берио к слиянию музыки не только со словом, но и с жестом, движением, пантомимой [1, с. 82] (рис. 1).

Три точки, соответствующие местоположению вокалистки, знаменуют не только смену разделов, но и смену дополнительного инструментария, игра на котором поручена вокалистке (еще один пример взаимопроникновения вокальной и инструментальной техник):

1-я точка — claves + finger cymbals;

2-я точка — wood chimes;

3-я точка — glass chimes + finger cymbals.

Особенно важным и новаторским моментом является перенесение некоторых методов электронных преобразований на вокальную почву, о чем пишет в своей статье Маринелла Рамазотти [6, с. 90–91]. В «Кругах» это эволюция в сторону разрыва регулярной последовательности консонантных импульсов. Л. Берио и Б. Мадерна, экспериментируя на студии фонологии, уже в электронных

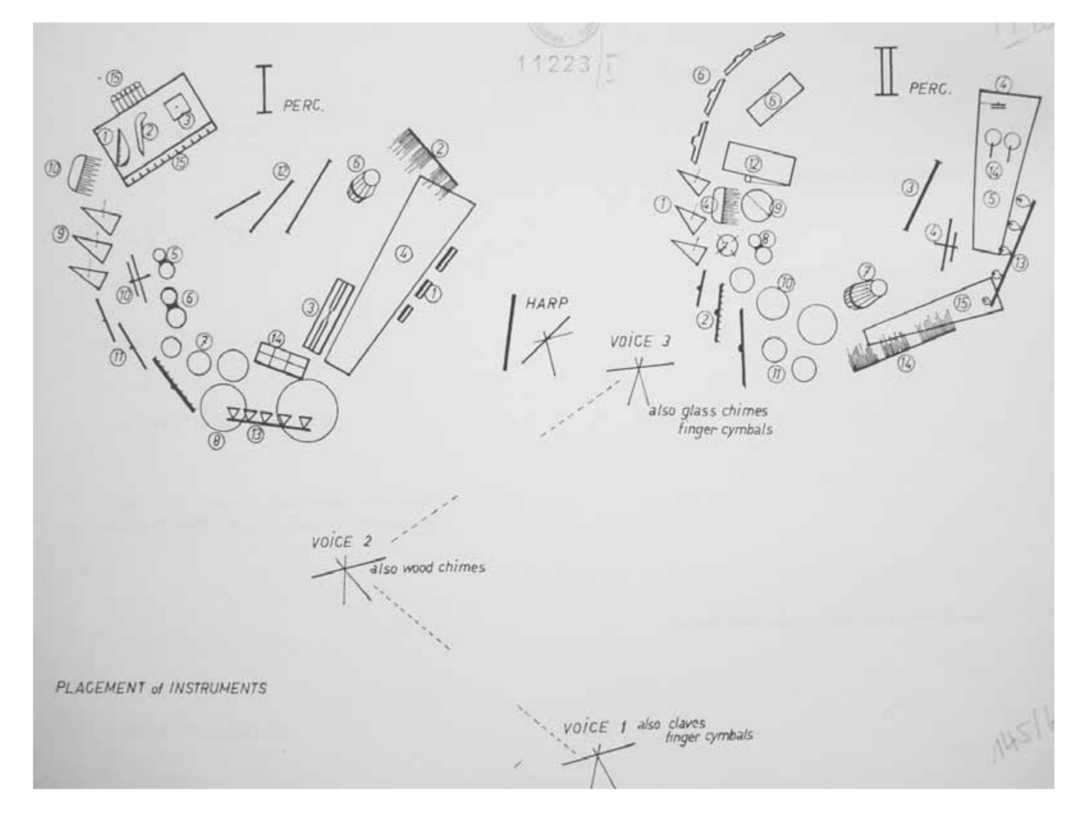


Рис. 1. Лучано Берио «Круги» (Circles) для женского голоса, арфы и 2 ударников (фрагмент партитуры).

композициях достигали этого эффекта за счет ускорения сигнала и отправления его в петлю через регулярные промежутки времени.

В «Кругах» последовательность периодических импульсов воспроизводится Кэти Берберян. В эту последовательность включены: произносимые ею «ТКТКТКТКТК», исполняемые с фиксированным художественным напряжением в идеальной синхронности с бонгами и таблами. Далее происходит трансформация от периодических к апериодическим импульсам: голос заменяется голосами ударников, которые вместе с игрой двух аккордов на маримбе и ксилофоне синхронно озвучивают апериодические импульсы на открытых слогах. Тремоло арфы на pppp выполняет функцию константного элемента-связки.

Позже этот же прием будет использоваться и в «Секвенции» для голоса, в которой Берио синтезирует все свои предыдущие композиционные методы. Композитор был охвачен желанием передать природным человеческим голосом те же звуковые процессы, которые он получил в «Теме» с помощью электронных модуляций голоса, в «Лице» с помощью звукового синтеза и в «Кругах» путем слияния в единый тембр голоса со звуками ударных инструментов.

«Секвенция III» для голоса (на текст Маркуса Куттера) — еще один показательный пример новаторского подхода к трактовке вокала. Пристрастие Берио к экзотическим звучаниям различных инструментов и человеческого голоса отразилось (начиная с 1958 г.) в сольных композициях, написанных почти для всех инструментов симфонического оркестра и названных им «Секвенции». Секвенции Берио — виртуозные пьесы, в которых расширяется техника игры, вовлекаются нетрадиционные методы исполнения, при этом добавляется театрализованное начало.

Лучано Берио написал «Секвенции» для того, чтобы выработать новые отношения между физическими свойствами инструмента (или голоса) и виртуозными возможностями исполнителя. Эти пьесы расширяют существующий технический словарь того, что ранее считалось возможным для каждого конкретного инструмента, и ставят задачу осознания исторических отношений между инструментом и исполнителем, исполнителем и аудиторией.

Одно из самых известных сочинений Берио — «Секвенция III для женского голоса» — состоит из ряда переменчивых, выразительных музыкальных жестов. Пьеса не только посвящена Кэти Берберян, но и рассчитана на ее уникальное вокальное и артистическое дарование. Берио включил в сферу музыкального все проявления человеческого голоса: пение, говор, шепот, смех, кашель, глиссандо и другие звуки, какие только можно воспроизвести человеческим голосом. Берио объяснял это так:

«От сильнейших шумов до нежнейшего пения голос всегда что-то значит, всегда соотносится с чем-то вне себя и создает широкую шкалу ассоциаций: культурных, музыкальных, эмоциональных физиологических или почерпнутых из обыденной жизни» [7, с. 4].

Таким образом, перенесение инструментальных приемов на вокальную почву сближает вокальную исполнительскую технику с инструментальной.

Используемые звуки можно условно разделить на несколько категорий:

- пропеваемые тоны:
  - фонетически нотированные;
  - объединенные в слоги и/или произносимые в соответствии с контекстом;
  - повторяемые быстро в случайном порядке слоги или слова;
  - исполняемые с закрытым ртом;
  - исполняемые в соответствии с изображенным графически контуром;
- неинтонируемые звучности:
  - перкуссивные звуки:
    - щелчок губ;
    - вдох;
    - кашель;
    - свистящий дыхательный тон;
  - всплески смеха на свободно выбранных гласных;
  - исполняемые с применением рук;
- вибрато, получаемое за счет колебательных движений ладони, приложенной к губам;
- быстрая смена двух позиций: прижатой ко рту ладони и открытых губ (похлопывание по губам);
  - тремолирующие:
    - тремоло языка по зубам;
    - тремоло языка о верхнюю губу;
  - разговорная речитация.

В основе «Секвенции» лежит стихотворный текст Маркуса Куттера, состоящий из 23 слов. Поэт написал для Берио стихотворение, членимое на фразы и слова по горизонтали и вертикали.

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night come

Дай мне	Несколько слов	Для женщины
Спеть	Правду	Что позволит нам
Построить дом	Без треволнений	Прежде чем ночь придет

Слова объединены в единый континуальный поток. Они разбиваются и распадаются на слоги и фонемы, закольцовываются, перемешиваются и смешиваются с физиологическими звуками; или удлиняются и распеваются какие-либо их части. Однако именно эти манипуляции с текстом рождаются из его смысла и продолжают и развивают заложенную в нем идею. Для создания эффекта хаотического потока Берио представляет, казалось бы, случайный набор мыслей. По словам Брайана Мортона, это было сделано Берио с целью помочь аудитории

слушать, каждый раз «по-новому» воспринимая чувства и ощущения персонажа. Берио восстановил лингвистическую чистоту и непосредственность в музыке.

Текст записывается тремя различными способами:

- некоторые звуки или группы звуков записаны нотами фонетически: [a], [ka], [u], и т.д. Используемые символы взяты из Международного фонетического алфавита;
- некоторые звуки или группы звуков появляются такими, как они произносятся в контексте: /gi/ as in give, /wo/ as in woman, /tho/ as in without, /co/ as in comes;
- некоторые слова обычно записываются и произносятся: «give me a few words».

Что касается графики вокальной линии: здесь представлены несколько вариантов ее отображения:

- собственно пятилинейный нотный стан (с оговоркой об относительной звуковысотности: необходимо воспроизводить выписанный интервал в удобном диапазоне);
- трехстрочный стан (соответственно регистровке);
- однолинейный стан (отображает «неинтонируемые» звуки);
- графическое контурное изображение вокальной линии (рис. 2).

Следует также отметить, что Берио указывает на допустимое стирание четкой переходной границы между говорением и пением в процессе непосредственного исполнения.

Особое место занимают театрализованные элементы. К ним относятся требования к характеру исполнения (с указанием эмоциональных, колористических и интонационных аспектов). Все эти пометки имеют отношение как к эмоциональному, так и к вокальному поведению. Эксперименты с включением этих указаний в язык жестов и мимики Берио оставляет за исполнителем — они должны быть показаны в языке тела соответственно личным актерским качествам исполнителя. Любопытны в этом отношении указания о первом появлении исполнителя: необходимо появиться на сцене, уже бормоча, словно находясь перед выходом, за сценой. Интересна также связь между театрализацией и звукоподражанием (например, нервный смех является отображением и того и другого начала).

Иногда театрализация и звукоподражание сближаются, но чаще звукоподражание имеет более явную самостоятельную роль, как в его «E si fussi pisci», об-

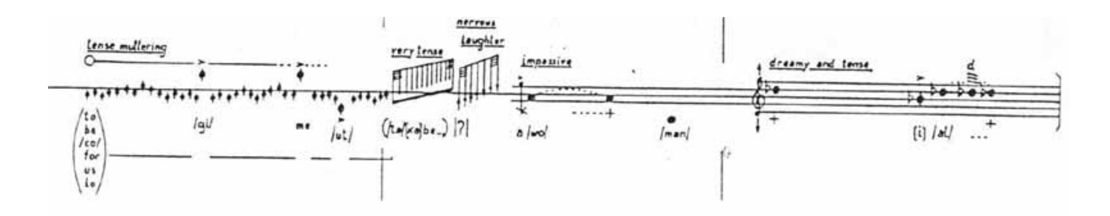


Рис. 2. Лучано Берио, «Секвенция III» (Sequenza III) для женского голоса (фрагмент партитуры).

работке сицилийской любовной песни для смешанного хора (2002). Здесь происходит включение звуков, имитирующих цоканье копыт (необходимых композитору в связи со смыслом текста). Подобное явление встречается в «Little black horse, where are you taking your dead rider?» Джорджа Крама из 2-й книги Мадригалов (George Crumb Madrigals, Book II (1965)). У Крама цоканье передано с помощью отдельных фонем ([tai], [o:], [to], [ko]), у Берио идея развита до звуков, получаемых с помощью языка, щелкающего о нёбо, подражая звуку цокота лошадиных копыт, то есть еще более театрализована.

В цикле для восьми голосов «Крики Лондона» (1974–1976) поиски композитора в трактовке сольного вокала перенесены на хоровой состав. С тем же названием в Англии в XVII–XIX вв. выходили сборники выкликов лондонских уличных зазывал, которые состояли из картинок с изображением торговцев и ремесленников и текста их возгласов, иногда в сопровождении шуточного рифмованного комментария, и пользовались большой популярностью в народе.

Среди наиболее известных сборников: «Крики Лондона в том виде, в каком они ежедневно издаются на улицах» (конец XVIII в.) Ф. и Э. Ньюбери и «Описание криков Лондона, сделанное Сэмом Синтаксисом» (1820) Дж. Харриса. В начале XIX в. появились сборники «Крики Йорка» и «Крики Банбери и Лондона». В США, которые не хотели отставать от моды, издавались «Крики Филадельфии» и «Крики Нью-Йорка». Крики Лондона как неотъемлемая часть акустического пейзажа города впервые упоминаются в поэме «Скряга» (XV в.), приписываемой Дж. Лидгейту.

Идея, заложенная в тексте, дает Берио богатую почву для воплощения образа шумного городского ландшафта и, что очень важно, влияет на метод организации звукового пространства. Отсюда вытекают различные методы обращения со словесным текстом:

- слова могут быть хорошо различимы и скомпонованы в смысловые фразы (рис. 3);
- отдельные слова разбиваются на слоги или фонемы (рис. 4);
- отдельные слоги, слова или даже предложения закольцованы (повторены по кругу с различной скоростью в обозначенном ритме) (рис. 5);
- включение в текст предыхательных тонов, звуков, исполняемых с закрытым ртом или с сомкнутыми передними зубами, кашля (рис. 6).

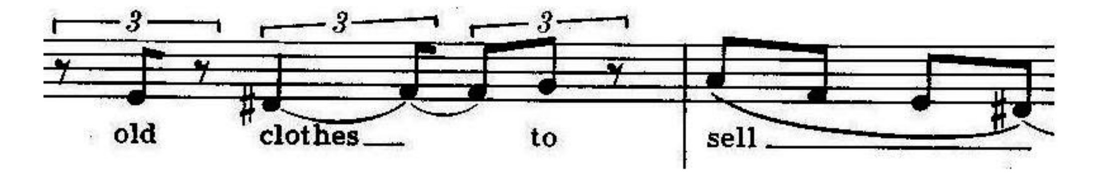


Рис. 3. Лучано Берио «Крики Лондона» (Cries of London) для восьми голосов (фрагменты партитуры).

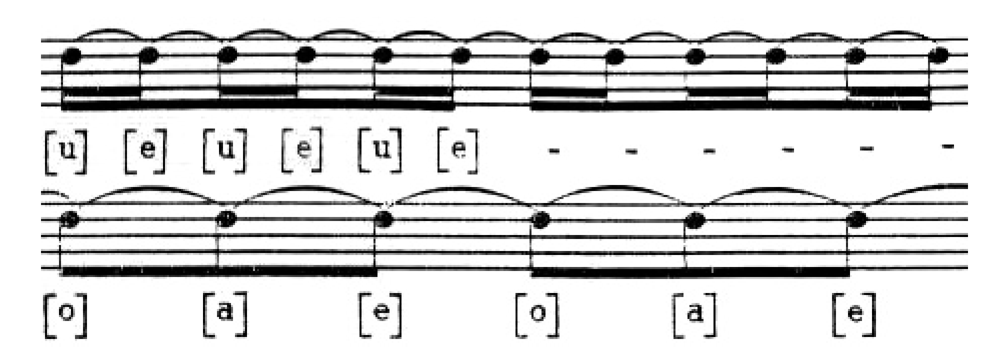


Рис. 4. Лучано Берио «Крики Лондона» (Cries of London) для восьми голосов (фрагменты партитуры).

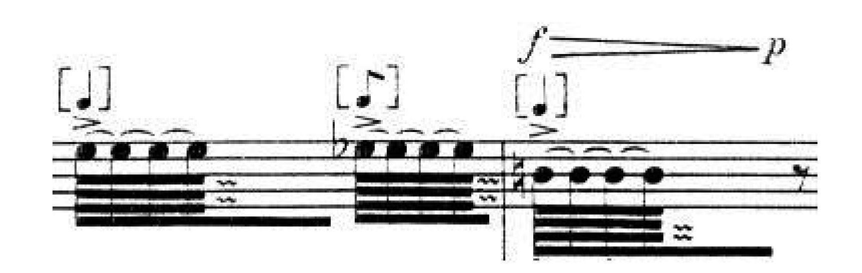


Рис. 5. Лучано Берио «Крики Лондона» (Cries of London) для восьми голосов (фрагменты партитуры).

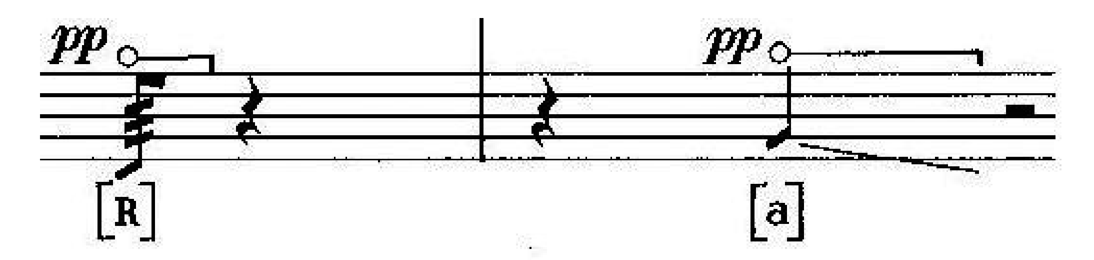


Рис. 6. Лучано Берио «Крики Лондона» (Cries of London) для восьми голосов (фрагменты партитуры).

Интонационная организация также вариативна: есть четко фиксированная звуковысотность и зафиксированная лишь приблизительно (обозначен желательный (но не обязательный) мелодический контур).

В структуре цикла угадывается рондальность благодаря возвращению первого текста: «These are the cries of London town, some go up street, some go down». Причем это подчеркивается способом работы с текстом, подвергающимся наименее радикальным изменениям в момент возвращения к этим словам.

В целом подход Лучано Берио к вокальным сочинениям оказался очень оригинальным. Своеобразно его отношение к вербальному источнику. В каждом конкретном случае он преследует определенную идею, однако можно сделать вывод о том, что выбранный источник влияет на метод работы с ним. Его подход к тексту как к сонорному объекту является новаторским.

В связи с такой трактовкой становятся вполне объяснимыми желания композитора расширить палитру вокализированных звуков включением перкуссивных и электронных. При этом рождаются новые виды взаимодействия слова и музыки: в тесной взаимосвязи находятся сонорика вербального и музыкального текстов, методы электронных и акустических технологических процессов.

Само включение в сочинение звуков, полученных с помощью электроники, находится в русле исканий 1950-х гг. и связано с расширением интереса к электронной музыке. Однако изучение процессов, происходящих при электронной обработке звука, приводит к удивительным открытиям, имеющим отражение в творчестве Берио, — перенесению методов работы с электронными звуками на акустические инструменты, в том числе на вокал.

Сходные процессы взаимодействия можно наблюдать и в отношении перенесения приемов, используемых в инструментальной музыке, на вокальную почву. То есть происходит сближение и взаимовлияние акустических (инструментальных и вокальных) звуков и электронных.

Расширение звуковой палитры ведет к увеличению области влияний, оказываемых на трактовку вокала. Становится необходимым взаимодействие слова (литературы), звука (музыки) и жеста (театра).

Такие нестандартные взгляды и методы работы, естественно, вызывают необходимость новой фиксации материала. В отношении этого следует сказать, что подход Берио мобилен и зависит от конкретных обстоятельств. Выбор способа нотации подчиняется задачам, необходимым в конкретном фрагменте текста. Так, на протяжении одного сочинения выбранный способ не является стабильным и может изменяться.

В целом подход Берио к работе с голосом несомненно новаторский. Он открывает пути разным направлениям. Об этом свидетельствуют сочинения композиторов, вокальное творчество которых складывалось под влиянием Лучано Берио.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кириллина Л.* Лючано Берио // URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/ (дата обращения 26.10.2014).
2. Berio. Poetry and Music — an Experience / Poesia e musica" Un'esperienza, (1958–59). In Rizzardi & De Benedictis 2000. English translation in New Music on the Radio by A. Petrina.
3. *Bruce Christian Bennett*. Notes on Luciano Berio's Thema (Omaggio a Joyce) (1958) and Visage (1961) // URL: http://brucechristianbennett.com/SFSU/MUS504/readings/Notes_on_Berio.pdf (дата обращения: 21.05.2014).

4. *Sharon Mabry*. Exploring Twentieth-Century Vocal Music. Oxford: Oxford University Press, 2002.
5. *Patti Yvonne Edwards*. Luciano Berio's Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and the Genre of the Mad Scene. University of North Texas, August 2004 // URL: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4618/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (дата обращения: 21.05.2014).
6. *Marinella Ramazzotti*. Luciano Berio's Sequenza III: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique // URL: www.ex-tempore.org/Sequenza.III.corretta.pdf (дата обращения: 21.05.2014).
7. *Berio L*. Two Interview with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga. Berio, L. and R. Dalmonte. 1983. Luciano Berio: Entretiens avec Rossana Dalmonte. Original title: Intervista sulla musica (1981). Trans. by M. Kaltenecker. Paris: Lattès.

УДК 7.01

С. В. Лаврова

АНТИ-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ НОВОЙ МУЗЫКИ

Музыкально-риторические фигуры закрепились в качестве семантических значений в эпоху барокко и были призваны донести до слушателя высокие идеи при помощи существовавших в то время звуковых и гармонических средств.

Этот «лексикон» формировался в процессе тесного взаимодействия звука и слова в вокальной музыке, а затем постепенно переместился и в инструментальную сферу. Звуковые формулы или фигуры могли носить как изобразительный характер, отражающий направление движения (anabasis — восхождение и catabasis — нисхождение; фигуры circulatio — вращение), так и подражать речевым интонациям — будь то вопрос или восклицание.

В эпоху Возрождения, а затем и в эпоху барокко, стремление к эмблематике носило характер негласной конвенции, заключенной для коммуникации композитора и слушателя. Обращаясь ко всему многообразию риторических фигур, композиторы создавали широкий спектр знаков, направленных на адекватное отражение чувств и эмоций. Интонационный комплекс с четко обозначенными характеристиками выполнял функцию перцептивного рычага, провоцирующего предсказуемую слушательскую реакцию.

Структуралистская точка зрения, представленная Мишелем Фуко, основывается на утверждении тождественности слова и вещи в эпоху Ренессанса, о соотнесении их друг с другом, а иногда даже возможности замещения (слово-символ). Далее в классическом рационализме слова и вещи лишаются непосредственного сходства и соотносятся лишь опосредованно — через мышление, в пространстве представления (слово-образ), а в новейшей литературе язык, все более замыкается на самом себе, обнаруживая свое самостоятельное бытие [1; с. 35].

В музыкальной истории взаимоотношения звука и знака складываются аналогичным образом: риторические фигуры эпохи барокко в условиях классицизма замещаются четкими принципами функционального мышления — структурами, соотносимыми с элементами речи, а далее — в новой музыке — самоценным оказывается уже сам звук, а способы построения звукового пространства — исключительно индивидуальными.

* * *

Новая музыка сознательно порывает с прежними основами восприятия. Еще Т. Адорно проводил параллели между музыкальными и социальными процессами, подчеркивая разрыв (в частности, в отношении Шенберга) с общественными и антропологическими предпосылками прежних эпох [2; с. 138]. Этот отказ от прежних семантических основ получил свое дальнейшее развитие в практиках новой музыки. С точки зрения Умберто Эко, серийная музыка, как продолжение

додекафонии, созидает свои звучания на основе изощренной грамматики и синтаксиса, но они же и удерживают ее в русле традиций, что, однако не исключает внутренних противоречий, родственных нефигуративной живописи или конкретной музыке [3; с. 310]. Эти «внутренние противоречия» и послужили катализатором дальнейшего развития исследуемого процесса. Композиторские попытки апеллировать к аудитории через собственную систему знаков, заимствованных из различных художественных областей, возможно и не имеющих прямого отношения к музыке, будь то изобразительное искусство, литература, математические структуры, или что-либо еще, всесторонне расширили семантические границы.

Невероятная индивидуализация композиторских средств с неизменным стремлением к новому не способствовала конвенциональному единству знаков. Эти свойства определили невозможность представлений о новой музыке в виде замкнутой системы, без апелляции к иным видам искусства или мыслительной деятельности. О ком бы из «апостолов» музыкального авангарда второй половины столетия ни зашла речь, общекультурный контекст его творчества будет сопутствовать пониманию отдельных новаций, ибо современная музыкальная композиция не локальна. Она неразрывно связана с другими явлениями общекультурного контекста, и без понимания какой-либо основной идеи, находящейся в иной- внемузыкальной — плоскости, постижение смысла не реализуемо.

Понятие «фигуры» в новой музыке встречается повсеместно, но приобретает в сравнении с его барочной трактовкой все большую многозначность. Под ним подразумевается как некая индивидуальная композиционная «модель», для создания того или иного произведения, так и образ, способный объединить различные способы художественного выражения. Необходимо также подчеркнуть, что первое — более узкое толкование термина — не исключает и его возможности выхода за музыкальные пределы, ибо композиторское творчество XX–XXI вв., как уже было подчеркнуто выше, невозможно себе представить в обособленном качестве.

Французский литературовед, один из основных представителей структурализма Жерар Женнет, пишет об оппозиции «внешнего/внутреннего» в тексте, что создает причудливый образ Ленты Мебиуса [4; с. 195]. Это свойство присуще в равной степени и новой музыке, обнаруживающей множество внешних связей, даже при наличии четкой и ясной структуры.

Образуется «тесное, но головокружительное пространство между двумя словами с одним значением или двумя значениями одного слова — между двумя языками внутри одного и того же языка [4; с. 217]. По аналогии с этим женнетовским утверждением, бесконечный ассоциативный лабиринт, открывающийся при взаимодействии звуковых элементов и контекста, в который они помещены, или же отдельных частей и целостной формы, также создает эффект головокружения. При этом сами звуки могут быть заимствованы из «словаря природы» и структурированы, перемещены из бытового контекста — в музыкальный. Такова концепция конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенманна. Его экзистенциальная риторика обращена к преобразованию человеческого слухового опыта. Основанием деятельности композитора, размышляющего над при-

родой материала, является не только определение его значения, но и способности к идентификации звуковых сил, способных объединить и знаки, и формы. Активный поиск звуковых ресурсов подразумевает и диагностику самих условий их существования. В дополнение к идентификации слабых и сильных элементов данного материала, работа композитора состоит в том, чтобы выявить ложные ценности и представить новые силы. Которые обнаруживают ранее незамеченные качества звука.

Система этих музыкально-выразительных средств направлена на передачу тонких оттенков экзистенциального мировосприятия, где фигурирует метафора о «немом красноречии» музыки. Постижение анти-риторики основывается на глубоко личном экзистенциальном опыте каждого слушателя, способного ощущать и проявлять острую «радикальную чувствительность», обращенную к «новому». Если в барочных риторических фигурах комплекс интонаций — это символ, то в экзистенциальной риторике Х. Лахенманна, сам звук — это, в первую очередь, физическое ощущение, провоцирующее соответствующую реакцию, ее осмысление, эмоциональный отклик и субъективную телесность переживаний. Метафизическая поверхность звука образуется его «собственным временем», включающим звуковые импульсы и их затухание — одновременное или разновременное, где смысл порождается самим событием.

Х. Лахенманн, в своей классификации «звуковых типов новой музыки» [5] исходит из понятия их «собственного времени», означающего субъективно ощущаемый момент возникновения и затухания звука. Он определяет слух, прежде всего, как «процесс осязания», в котором происходит круговращение, а его следствием является реакция на уже прослушанный момент, сообщающий новый импульс — «экспрессивную интенсивность».

Головокружительный эффект от подобных цепных реакций отчасти аналогичен процессу круговращения смысла слова — прямого/фигурального, описанного Ж. Женнетом в процессе узнавания: «Искусство подражает Природе, а Природа кажется подражающей Искусству» [4; с. 187]. Таким образом, риторика становится своего рода «рефлексией о фигурации» и круговым движением, где «фигуральный смысл определяется как иное по отношению к прямому, а прямой смысл определяется как иное по отношению к фигуральному» [4; с. 19].

Это смысловращение подобно парадоксу зеркала, которому до сих пор еще не находят логического объяснения в традиционной физике. Меняя местами правую и левую стороны, верх и низ остаются неизменными. Зеркало двойственно по своей природе. Этот предмет — бытовой и мистический, он одновременно дает нам и абсолютно точную картину мира, и в высшей степени иллюзорную. Изображение тождественно оригиналу и одновременно отлично от него, а результат является парадоксом тождества. Взгляд в зеркало фиксирует скорее раскол нашего «Я» — бесконечное представление личности и одновременно завершенный образ, иными словами — парадокс законченного образа незавершенного.

Одной из ключевых творческих идей творчества итальянского композитора Сальваторе Шаррино служит «парадокс зеркала — отражения без сходства». Эта центральная идея воплощена и в его анти-риторической концепции, которая предстает

своего рода зеркальной реальностью барочной риторики, до неузнаваемости искаженной зеркалом времени.

В книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» [6] композитор рассматривает произведения классиков, в частности Бетховена. Он предлагает оригинальную систему, в центре которой понятие «фигуры», включенное в особый антириторический контекст, опирающийся на отсутствие смысловых значений, диаметрально противоположный барочной системе символов. Композитор оперирует зрительными, геометрическими и даже текстурными ассоциациями. Сознательно отказываясь от риторики — не только в собственном творчестве, но и в способе трактовки музыкальной истории — он основывает развитие музыкальной композиции на предварительных схемах — звуковых картах («carte da suono»). В соответствии с «carte de suono» он планирует «руководство музыкальным восприятием». Мелодические движения и динамика развития фигур отделены от точного указания высот, которые в случае необходимости фиксируются на нотных строчках под диаграммой.

В середине пути, между акустической фиксацией и музыкальной записью, диаграмма позволяет композитору уловить отношения между микроструктурными элементами и макро-структурой произведения, так же, как и отношения между звуковыми рисунками и музыкальным изображением, организовывающим эти фигуры во времени. «Carte de suono» становится одновременно и средством композиции, и формой контроля над звуковой графикой, определяя двуязычие преобразования одного элемента в другой посредством постепенных интерполяций языковых составляющих. Такой подход подразумевает языковую трансформацию — преобразование реальности вследствие изменения угла зрения, его перспективы. В соответствии с этими особенностями музыка С. Шаррино требует не только концентрации внимания на микроскопических звуковых эффектах, а еще и трансформации традиционных слушательских ожиданий: отмены поисков традиционной формы, диалектики и значений. Магистральная идея анти-риторической концепции заключается в том, что даже при осознанном отказе искусства нового времени от повествовательности, нарративности, существует нечто, что поддерживает образно-ассоциативную коммуникацию с реципиентом. Анти-риторические фигуры являют собой зрительные образы, которые могут быть внешне идентичными, однако реинтерпретированными в различных сферах художественного творчества, стилях и эпохах. В нижеследующем примере двух звуковых карт, составленных Шаррино, два сочинения, принадлежащих к различным эпохам: фрагмент второй части струнного квартета Бетховена и начало интродукции балета «Дафнис и Хлоя» Равеля. Композитора привлекает время, предшествующее появлению звука, позволяющее структурировать явления (рис. 1, 2).

Предлагая сопоставить фрагменты партитуры композиции «Контакты» для фортепиано, ударных и электроники К. Штокхаузена с графическим наброском итальянского художника Лусио Фонтана, С. Шаррино полагает, что неизбежно возникновение визуальных аналогий: набросок выглядит звуковой картой первой страницы партитуры «Контактов». Анти-риторическая фигура в этих двух

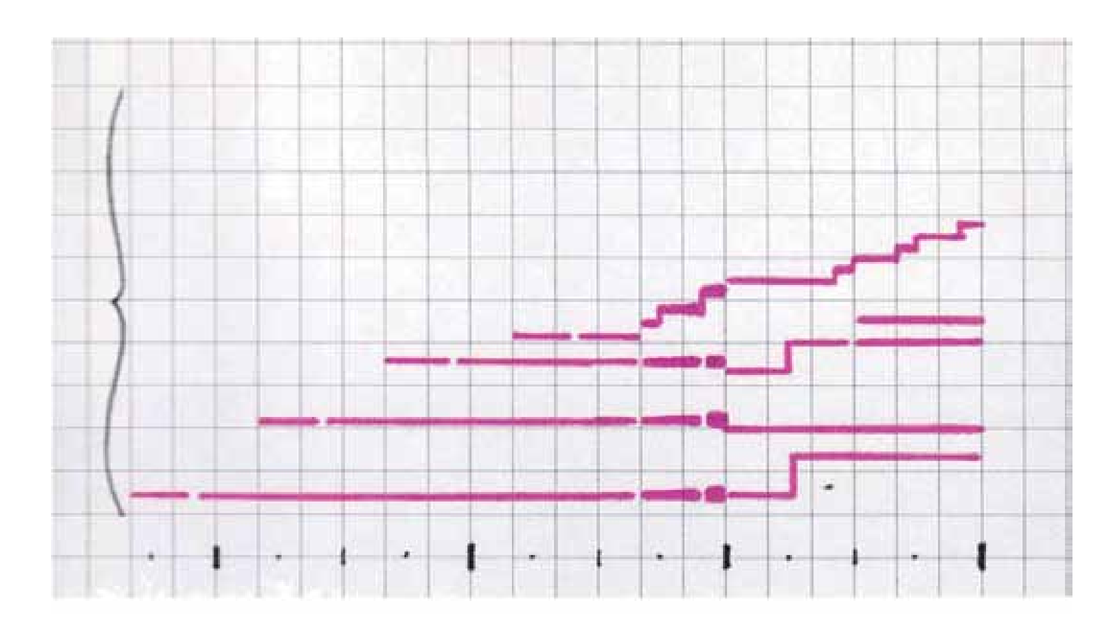


Рис. 1.

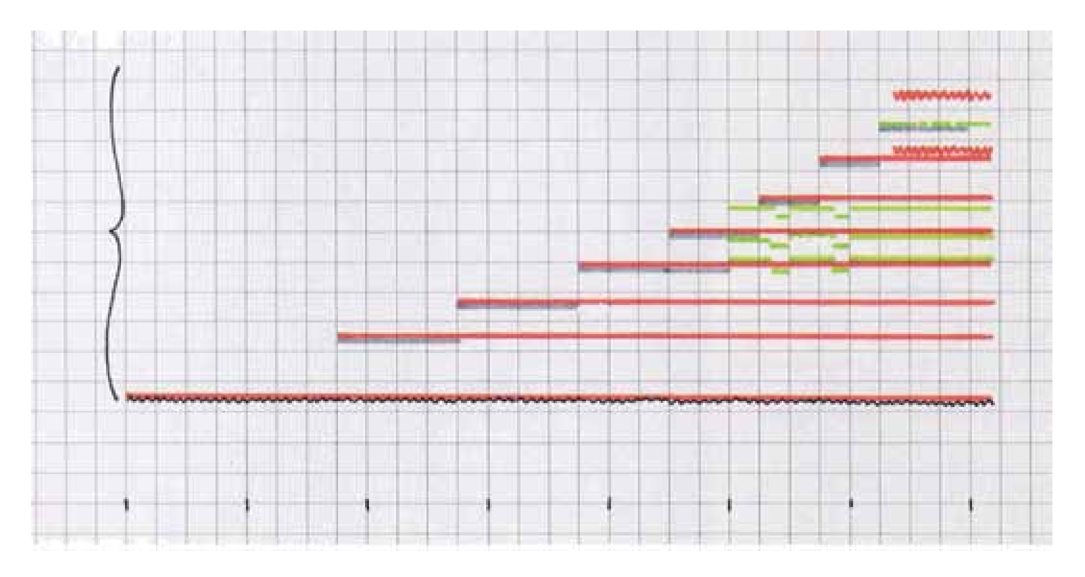


Рис. 2.

объектах призвана вызвать общие ассоциации и спровоцировать общие информационные импульсы, как у слушателя, так и у зрителя (рис. 3, 4).

Между картиной «Черные трещины» (1975) итальянского художника Альберто Бурри и фотографией земли Нормандии Шаррино вновь ставит знак равенства фигур, позволяя убедиться в их идентичности (рис. 5, 6).

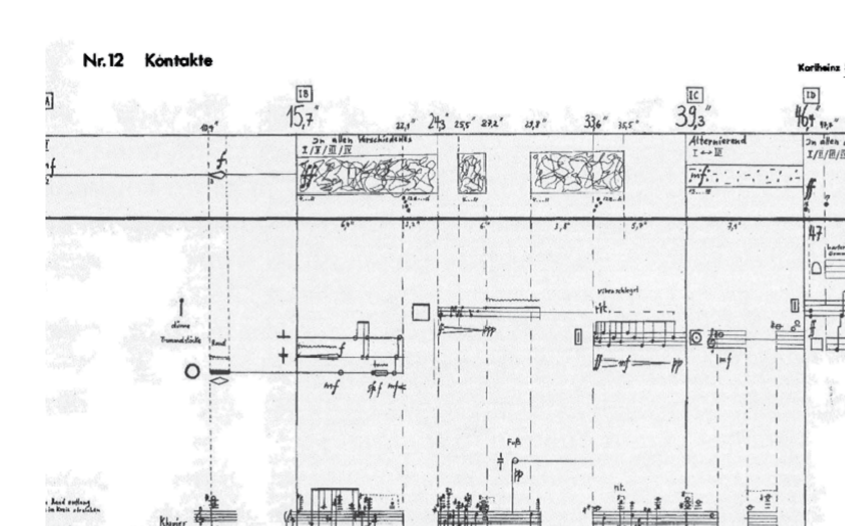

Nr. 12 Kontakte
Karlheinz Stockhausen
15,7"
24,3"
39,3"
46,1"
Klavier
Copyright 1966 by Universal Edition (London) Ltd., London
Universal Edition Nr. 14246 LW
Reproduktion nach der Handschrift des Komponisten

Рис. 3.

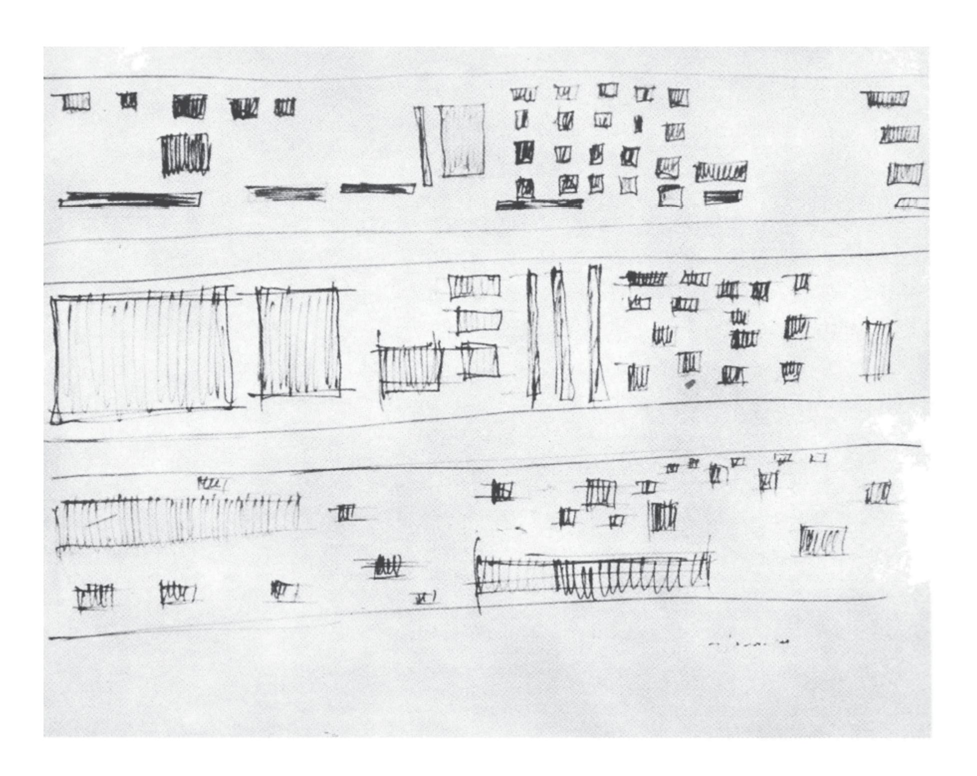


Рис. 4.



Рис. 5.

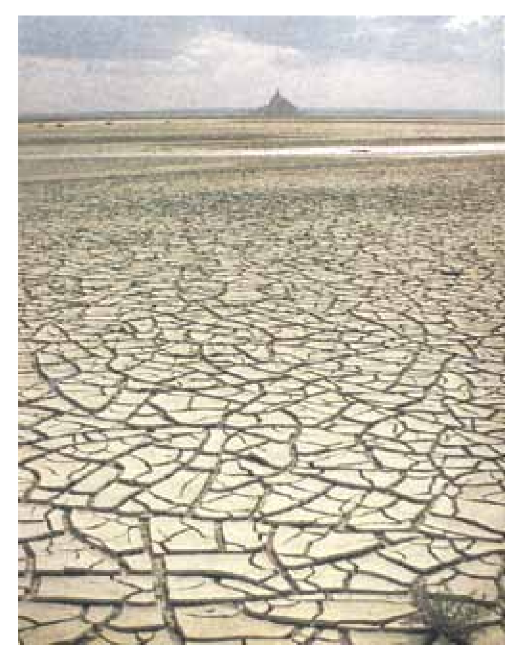


Рис. 6.

Натурализм картины А. Бурри опирается на текстурность, но при этом она остается абстрактной, представляя лишь фрагмент реальности. Нужно также обратить внимание на то, что картина относительно своего фотографического прообраза существует в зеркальном — перевернутом — отражении, при помощи которого художник сознательно дезориентирует зрителя, избегая реалистической банальности.

В процессе восприятия речи слуховой анализатор человека из сложного звукового комплекса выделяет для различения слов форманты. Другие признаки сложного звука — высота основного тона и громкость — при словарном различении роли не играют (они учитываются в системе других речевых единиц). Таким образом, риторические фигуры эпохи барокко порождают аналогии с формантами, а идея С. Шаррино, во многом совпадающая с общей постсериальной концепцией, скорее адекватна физическим процессам, в которых интуиция преобладает над логикой и принцип воздействия опирается не на символ, а на импульсы бессознательного.

Философия Шаррино апеллирует к природным процессам, согласно ей творчество, независимо от области его применения и видовых особенностей, развивается по единым биологическим законам, ведь именно живая природа являет нам непревзойденные образцы для артефактов и сущностей из разных сред, отвечающих на вызов внешнего мира, как это делает все живое. Будучи лучшим примером для подражания, оно доказывает свою эффективность в течение последних четырех миллиардов лет эволюции, так как уже знакомо со всеми вышеперечисленными

задачами. В процессе эволюции живое само воплощало для себя эти задачи: у него уже есть опыт мира, и потому наилучшая стратегия жизни в мире отражена в структуре, поведении и законах всего живого.

Многие области человеческой деятельности затрагивают в той или иной степени понятие «экологии». Современное значение экологии имеет более широкое значение, чем в первые десятилетия развития этой науки. В широком смысле этого понятия необходимо различать экологию (ecological) как науку от экологии как окружающей среды. Это различение повлекло за собой необходимость расширения его границ, первоначально очерченных Эрнстом Геккелем, чтобы включить сюда не только области исключительно биологических знаний, но и другие естественные, и даже гуманитарные науки. Для звуковой практики постсериализма становится весьма актуальным явление *«слуховой экологии»*. Характерными свойствами этого явления становятся углубленность в процессы психологии звукового восприятия, стремление к предельно-тихой «лиминальной» звучности, находящейся на грани молчания, обостряющей слушательскую чувствительность, стремление к изменению стереотипов, переориентации перцепции. В творчестве С. Шаррино *слуховая экология* определяет авторские стратегии, а предложенная композитором философия звука, в свою очередь генерирует звуковое пространство аналогично природным процессам.

Звуковая картина современного мира необыкновенно пестрая. Мы с трудом можем избавиться от назойливых шумов и «недостойных нашего внимания» звучаний, будь то вульгарная песенка на улице, или рев автомобилей. Окружающий мир полон как бытовых, так и квази-музыкальных шумов, настолько загромождающих повседневное звуковое пространство, что кажется будто для тишины в нем вовсе не осталось места. В этом контексте новая музыка — это своего рода ответ на звуковой хаос повседневности. Оперирование предельно тихими звучностями и включение элементов тишины в качестве полноправного звукового материала стали отличительными особенностями музыки последних десятилетий.

С позиции стремления к слуховой экологии, каждый человек, в его психологической целостности, обладает собственной звуковой структурой, которая не только дает ему возможный реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их.

«Фигура» как основной элемент Анти-риторики в процессе развития и становления, идентичном природно-биологическим принципам, приводит Шаррино к выявлению единой закономерности чередования феноменов, соответствующей этапам трансформации всего сущего: от малого до вселенского масштаба. Шестерка феноменов, определяемых в качестве творческих и композиционных универсалий в Le Figure Della Musica da Beethoven a Oggi, это аккумулляция, мутильпликация, «небольшой взрыв», генетическая трансформация, и взаимодействие форм (Accumulation, Multiplication,“Little Bang”, Genetic transformation, Shapes with windows) [6; с. 52].

Наибольший интерес в связи с анти-риторической концепцией композитора, представляет последний феномен. Он связан с парадоксальной логикой музыкальной композиции, где в поверхность «фигуры» вторгается разрыв, спровоцирован-

ный появлением окон (windows). Окна соответствуют фрагментарности сознания, присущей новой музыке в целом. Отвергая все возможные предположения о том, что современная мысль произведена технологией, или что сегодняшнее искусство является плодом наукообразного мышления, композитор фокусирует свое внимание на фотографическом искусстве и возможностях современного телевидения, а также на особенностях современных компьютерных технологий и их различных свойствах, открывающих новые горизонты понимания.

Фотография способна уловить застывшее время, а телевидение может заставить нас интерферировать между различными временными и пространственными величинами. Зритель, переключая каналы, обнаруживает, что программы идут параллельно, а осуществляя переход от одного к другому, образуется прерывность.

Операционная система мира — Windows — основывает интерфейс на форме окна. Возможность открывать великое множество окон одновременно появилась именно в этой системе, что позволяет вызывать различные программы лишь только одним «кликом» по соответствующей «иконке». Понятие разрыва поверхности, вмешательства множества точек зрения, соединение перспектив и далеких событий, переместившихся в общий отрезок времени — все это является концептуальным контекстом формы в окнах. Таким образом, формы с Windows — это разрыв скользкой поверхности смысла, который стал настолько хрупким, что может в любой момент «опрокинуться в нонсенс». Переключение призвано сфокусировать множественность в единой точке.

Формы с Windows, с их принципом прерывности, отражают механизмы восприятия и памяти, а музыкальная форма становится их адекватным отражением. «Я ищу новую идею у формы: стремлюсь проделать исследование, которое касается параллельных путей мыслительной деятельности, того, что я называю короткой схемой памяти.» [6; с. 97], объясняет свою идею композитор. При этом музыкальное развитие материала у Сальваторе Шаррино подвержено не столько логическому, сколько топологическому принципу. Для композитора создание звукового образа носит характер предварительных схем и чертежей с особой геометрией пространства звука, принимающего различные видоизменения: сжатие до черной точки, и растяжение в общую линию.

Для композитора, по его собственным словам, важен принцип anamorfosi, предоставляющий множество возможностей обмена и «суммирования событий». Составляя свою собственную концепцию времени — его своеобразную «атомистику», Шаррино апеллирует, с одной стороны, к структуралистскому опыту, с другой — к бергсоновской чистой продолжительности. Последнее понятие — пространства настоящего времени — краткой памяти — соответствует шарриновской концепции «продления мгновения» и преодоления слуховой инерции.

В поисках адекватной формы — логической «скорлупы» — Шаррино обращается к фрагментарности, прерывистости, коллажности. Ведь именно такой путь может отразить странную невротическую логику современного мышления. «Я ищу новую идею формы: параллельный путь, который я называю короткой схемой памяти. Линейность, сочетающаяся с фрагментарностью. Это своего рода

полифония внутреннего и внешнего. В музыке обычно развертываются постепенные процессы накопления и разрежения. Новой музыке объективность притворяется монтажностью. Увековечиваются тайны мира звуков, в результате чего появляется видимость звуковой дорожки к фильму [7; с. 83].

Полифония «внутреннего и внешнего» предполагает особое соотношение объективного звукового материала и специфики воспринимающего его субъекта. Экология звука — это ответ на шумовую завесу сегодняшней реальности. Современное понимание этого явления предполагает чрезвычайно поднятый порог чувствительности соотношений в звуковом мире.

Необходимо различать акустическую экологию и экологию вслушивания: первая обращает внимание на любую естественную среду с акустической точки зрения, а вторая — скорее являет собой определенный угол зрения. Она отмечает индивидуальный путь каждого из нас, который необходимо совершить для очистки сознания и слухового опыта, пытаясь укоренить музыкальные явления, композитор говорит о необходимости освободить ухо от накипи, защитить его от глухоты. Это взаимообусловленность, которая должна очистить сознание таким образом, чтобы оставить пространство внутри, для того, чтобы позволить заполнить его новыми чистыми без потустороннего шума — звуками [6; с. 52]. Шаррино ценит в музыке тишину и вместе с тем живую содержательную форму, одновременно лишенную всяческой риторики. Когда голос почти что беззвучен, все же еще остаются какие-то призвуки физиологических состояний, связанных с процессом извлечения звука. И эти отголоски безмолвия, энергии сдержанных физических состояний составляют призрачную звуковую материю.

Обращение к единым биологическим законам приводит С. Шаррино к идее функционирования в музыке самоподобных структур — фракталов. Эти структуры, подобные живым организмам в свою очередь образуют синтетическое понятие «фигуры», равнозначное для любой области художественного творчества, существующей как в звуковом пространстве, так и изобразительном. Художественный или звуковой результат может быть различен, однако законы организации, имманентные биологическим процессам, неизменны.

Музыка итальянского композитора обращена к психоакустике, где самым важным свойством являются, колебания, переданные звуком [8]. Композитор, предлагает слушателю точный и сконцентрированный прием — терапию посредством тишины. У такого опыта есть энергия возобновленного восприятия, где каждый звуковой эффект, даже микроскопический, приобретает свое значение.

Сальваторе Шаррино говорит о необходимости утончать ощущения, делать их прозрачными, стараться «чувствовать себя частью жизни», учиться восприятию, что само бы по себе могло стать своеобразным видом искусства. «Из года в год я стремился взращивать по крупицам прозрачность в самом себе, теперь ставшую, инстинктивной» [8; с. 53]. В данном контексте этот диалог слушателя и композитора представляет собой еще один парадокс и носит скорее характер обмена энергией — диалог стремится к молчанию. Занимаясь подобной практикой, слушатель может изменить свой эстетический опыт и опровергнуть устойчивые представления о мире [8; с. 54] Не прибегая к имитации, автор пытается представить себя

сквозь призму отражений. Здесь композитор словно раздваивается, «регрессирует» в сторону той точки, которая уже больше ему не принадлежит: он фокусирует вслушивание, проецируя его на детские воспоминания, словно пытаясь возвратить утраченную иллюзию. Искажая реальность, Шаррино применяет своеобразное «искусство раздвоения», создавая своего рода «невозможные объекты», имеющие различную пространственную природу, а также обращаясь к «бестелесным сущностям», которые выступают на передний план в сравнении с вещественным миром. Выходя за пределы пространства, фантомность, раздвоенность звуков и слов, несет в себе надвременное содержание [7; с. 55].

Вращение «фигуры», ее бытие в различных временных слоях исследуется у Луиса Фитча в контексте творчества английского композитора: «Брайн Фернихоу: логика фигур» [9]. Его творческая концепция сопоставлена с «Логикой ощущения» — трактатом Ж. Делеза, посвященным художнику Фрэнсису Бэкону. В «Логике ощущения» подвергаются испытанию основные понятия делезовской философии в контексте творчества великого английского художника XX века. Наряду с этим философ предлагает необычное видение истории живописи. Сопоставляя двух художников из двух различных, но безусловно соприкасающихся миров, при посредничестве философа — Делеза, автор приходит к выводу об идентичности их методов, независимо от того, к какой сфере и к каким органам восприятия апеллирует каждый из них. Для Френсиса Бэкона одним из важных методов становится «изоляция фигуры» через «решетку» или «клетку», принимающую облик стула, софы или цирковой арены. Ограничение пространства подобным образом не дает ей ни малейшего шанса стать на путь нарративности или дискурсивности. Как и в некоторых работах Мондриана, фигуры Бэкона[1] не обращаются к реальному миру. Мишель Лейрис, чьи эссе некогда инициировали интерес к творчеству Бэкона, определял индивидуальную манеру художника как стремление «изображать, не иллюстрируя». Живописец показывает изначальное единство чувств, являя взору «всеощутимую Фигуру, для отображения которой необходима мощь Ритма, более глубокого, чем зрение, или слух или что-либо еще. Именно он, останавливаясь на слуховом уровне ощущений, появляется как музыка; останавливаясь на зрительном уровне, он появляется как живопись» [10] (рис. 7, 8, 9).

Б. Фернихоу в своей лекции на Дармштадских курсах новой музыки в 1988 году говорил о «тактильности времени» [11] — его гибких границах, способствующих растяжению, сжатию, наслоению различным образом организованных и даже деформированных, вследствие вышеупомянутых возможностей временных пластов[2]. Иллюзорность границ времени позволяет композитору сегодня экспериментировать с этим параметром, сделав его основой собственной системы.

Предлагая метафору «решетки» или «решета», также как и Ф. Бэкон, Б. Фернихоу убедительно воплощает парадокс предкомпозиционных вычислений, получающих свои собственные импульсы развития, в соответствии направляющим их

---

[1] См.: Фрэнсис Бэкон. Три этюда фигур предстоящих Распятию. 1944. Галерея Тейт, Лондон.

[2] Иллюзорность границ времени позволяет композитору сегодня экспериментировать с этим параметром, сделав его основой собственной системы.





Рис. 7, 8, 9.

процессом «фильтрации» при помощи этого универсального инструмента. Упорядочиванием временного процесса руководит протяженный ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков, выполняющих функцию «указательных знаков». Это руководство имеет «закадровый» невидимый характер, не декларируемый композитором, отражающий предкомпозиционный этап работы. По словам композитора, временная сетка представляет собой «артикулирующие время элементы... крайне нерегулярного пульса, протекающего почти тайно и с самого начала регулирующего целое» [12; с. 237]. При сопоставлении «решеток» Бэкона и Фернихоу аналогии очевидны». Фигура, представляющая в одном случае реальное изображение, а в другом — звуковой жест или чередование высот или аккордов, помещенная в особые условия, теряет черты реальности и одновременно приобретает подвижность.

«Изображение без иллюстративности» Ф. Бэкона и Б. Фернихоу, как и «отражение без сходства» С. Шаррино и «экзистенциальная риторика» Х. Лахенманна демонстрируют общую анти-риторическую направленность сложной коммуникативной системы, опирающейся на абстрактные символы — фигуры. Стираются границы между внутренним и внешним, а время в своей однонаправленности прекращает свое существование.

Анти-риторические фигуры новой музыки апеллируют к слушателю при помощи ярких изобразительных ассоциаций, которые объединяют произведения искусства в единое коммуникативное пространство, избегая нарративности и повествовательности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Изд. 2-е. СПб., 1994. 408 с.
2. *Адорно Т.* Философия новой музыки / пер. с нем. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

4. *Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. Том 1, 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 470 с.; 472 с.
5. *Lachenmann H.* Klangtypen der neuen Musik // Zeitschrift fur Musiktheorie, (1970). S. 21–30.
6. *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano.: Ricordi, 1998. 143 s.
7. *Sciarrino S.* Carte da suono (1981–2001). Palermo.: Cidim Novecento, 2001. 462 s.
8. Salvatore Sciarrino with Alessandro Cassin. URL: http://www.brooklynrail.org/2010/10/music/salvatore-sciarrino-with-alessandro-cassin (дата обращения 02.07.2012)
9. *Fitch L.* — Brian Ferneyhough: the logic of the figure Submitted for the degree of Ph. D (2004). URL: etheses.dur.ac.uk/1770/1/1770.pdf. (дата обращения:12.12.2012)
10. *Делез Ж.* «Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения» СПб., Machina, 2011 http://www.artguide.ru/ru/articles/23/70 (дата обращения:12.12.2012)
11. *Ferneyhough B.* The Tactility of Time (Darmstadt Lecture 1988). URL: http://links.jstor.org/sici?sici=0031–6016%28199324%2931%3A1%3C20%3ATTOT%28L%3E2.0.CO%3B2–6 (дата обращения:12.12.2012)
12. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden.: Breitkopf/Hartel, 1996. S. 237.

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

ДЮССЕЛЬДОРФСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В ОРГАНИЗАЦИОННОЙ ИСТОРИИ ФЛЮКСУСА: РАЗВИТИЕ ГРУППЫ В 1960-е ГОДЫ

Камерный фестиваль «Festum Fluxorum Fluxus», который состоялся 2–3 февраля 1963 года в Дюссельдорфе, — одно из первых мероприятий флюксуса, по ряду причин сыгравшее особую роль в его истории. Он был самым ранним коллективным мероприятием группы, в котором её эстетическая программа впервые проявилась в полной мере, а потому стал начальной попыткой сплочения всех участников вокруг единой идеи. Он стал следствием стремления некоторых художников флюксуса (прежде всего, Мачунаса) к целостным коллективным действиям всех членов группы, то есть — отражением её главной идеи о необходимости выступления «единым фронтом искусств». Получилось это случайно, как пояснял сам Мачунас, «фестивали флюксуса появились в начале его деятельности, потому что делать их было проще, чем публикации или объекты» [1, p. 13]. Так что, хотя флюксус-коробки и задумывались раньше фестивалей, которые стали своеобразной формой необъектной антологии работ флюксуса, последние начали осуществляться раньше, и должны восприниматься именно как коллективные собрания работ. Самым крупным из фестивалей первого этапа истории флюксуса стал Дюссельдорфский фестиваль.

Первый вечер этого фестиваля («Festum Fluxorum Fluxus»), организованного и проходившего на территории Дюссельдорфской академии искусств, начался с краткого вступительного слова арт-критика и галериста Жан-Пьера Вильгельма. Сцена, на которой происходило основное действие, была закрыта большим экраном из листа бумаги, протянутого от одной кулисы к другой. Во время своего выступления Вильгельм сидел за маленьким столом слева от сцены и читал заранее подготовленный текст: «Сегодня должен быть выпущен манифест? Нет, это было бы слишком красиво и слишком легко. Героическая эпоха манифестов, которые писались дадаистами, сюрреалистами и многими другими, в том числе даже отдельными людьми, к счастью, прошла. Искусство теперь — не начинается с объяснения, а начинается с действия. Как теперь можно объяснить искусство? Только одним понятным способом. Нужны действия или жесты, абсурдные по видимости, но полные значения в действительности. Характер этих действий и жестов теперь уже абсолютно иной, чем тот, который был в намерениях дадаистов. Поэтому термин „неодадаизм“, который часто используется в отношении нового артистического движения, кажется неудачным и даже ошибочным. Это движение приобрело определённую популярность в США, потому что там живёт композитор Джон Кейдж, изобретатель препарированного фортепиано и алеаторической, „случайной“ музыки. Его можно считать предтечей нового искусства, но только лишь в одном качестве. Молодые американцы Джордж Брехт, Дик Хиггинс, Ла Монте Янг, Элисон Ноуэллз, Джордж Мачунас, Бен Паттерсон, Терри

Райли и Эммет Уильямс, произведения которых мы увидим этим вечером, преследуют совсем иные художественные цели, чем те, что преследовал Кейдж, но у них сохранилась почтительная привязанность к нему» [2, p. 3].

После столь краткого и экстравагантного вступления начался сам концерт — начался с представления «Бумажной пьесы» Бена Паттерсона. На сцену из-за кулис вошли два исполнителя, которые несли над головами большой и длинный лист бумаги (размером примерно метр на четыре с половиной). В то же время со сцены из-за бумажного экрана стали раздаваться звуки сминаемой и разрываемой бумаги, в нём начали появляться многочисленные маленькие отверстия. Лист бумаги, который пронесли по головам публики, также вскоре был разорван в клочки, и сквозь экран в зрителей полетели бумажные шарики. Маленькие отверстия в экране увеличивались, позади экрана сквозь них уже можно было разглядеть исполнителей. Первые два участника пронесли над публикой другой большой лист, с которого на головы собравшимся высыпали множество маленьких белых листков бумаги с напечатанным на них текстом. Это был манифест Д. Мачунаса: «Очищай мир от буржуазной болезни, интеллектуальной, профессиональной и коммерческой культуры, очищай мир от мёртвого искусства, подражательного, поддельного искусства, абстрактного искусства, иллюзионистского искусства, математического искусства, — очищай мир от европеизма... Продвигай революционный поток и потоп в искусство. Продвигай живое искусство, антиискусство, продвигай нехудожественную реальность, которая должна быть понятна всем людям, а не только критикам, дилетантам и профессионалам... Объединяй деятелей культурных, общественных и политических революций в единый фронт и движение» [3, p. 463]. На этом исполнение «Бумажной пьесы» закончилось, поскольку экран к этому моменту уже был совершенно разорван в клочки, усыпавшие собой сцену. Здесь, в самой простой и незамысловатой акции, уже явно прослеживалась своеобразная эстетика флюксуса. Его «провокативные перформансы» всегда «были рассчитаны» в первую очередь «на активное взаимодействие с публикой» [4, с. 106], но они изначально не вполне соответствовали общераспространённому пониманию перформанса, поскольку никогда не представляли одной определённой идеи, а задавали сразу целую какофонию смыслов. Они не были и вполне хеппенингами, поскольку не обязательно предполагали активное соучастие зрителя, даже не являлись в точном смысле этого слова ивентами, поскольку внутри одного художественного события здесь не всегда содержалось явно выраженное разнообразие интермедиальных средств. Правильнее называть эти сценки, составившие фестивали, просто «флюксусом».

В дальнейшем продолжении вечера исполнители представили публике ряд своих последних музыкальных экспериментов в области посткейджеанской конкретной музыки, в том числе так называемую «музыку действия». Эммет Уильямс исполнил свои «Алфавитную симфонию» и «Песню-считалку», Йозеф Бойс представил зрителям и слушателям «Сибирскую симфонию», Вольф Востелл — «Клинекс деколлаж». Были показаны также и работы Джорджа Брехта, Артура Кёпке, Боба Уотса и ряд групповых зрелищных акций, построенных как перформансы, включая «Набор № 4» и «Набор № 7» Дика Хиггинса, «Оммаж Германии» Даниэля Споерри и «Памяти Адриано Оливетти» Джорджа Мачунаса.

Третья и четвёртая представленные в концерте пьесы — это «Набор № 4» и «Набор № 7» Дика Хиггинса. Они были исполнены Мачунасом, Востеллом, Шмитом, Троубриджем, Клинбергом, Кёпке, Споерри и Пайком и стали своего рода домашней заготовкой для последующих фестивальных перформансов, в которых участвовал Хиггинс. Он позднее сам описал свою работу над «Набором № 4» с участием этих исполнителей: «Каждый исполнитель по своему желанию выбирал звук, который он будет извлекать из любого инструмента, доступного ему, включая собственный голос. У этого звука должны быть лишь ясно определённая „ударная" атака и продолжительность не долее секунды. Слова, потрескивающие и шелестящие звуки исключались, потому что они имеют многократную атаку и поэтому распадаются на множество других звуков. Исполнители начинают производить свои звуки в любой момент, когда все согласятся, что готовы. Каждый исполнитель издаёт свой звук максимально громко и экспрессивно, одновременно (насколько это возможно) со звуками других исполнителей. Как только последний звук замрёт, пьеса заканчивается» [5, р. 4]. Эта работа Хиггинса была непосредственным продолжением и отражением идей Кейджа, который считал, что звуки музыки должны быть случайными и автономными: «Ученики Кейджа хорошо запомнили его концепцию „автономного поведения симультанных событий", представляя несколько шумовых номеров на одной сцене» [6, с. 147].

Далее в концерте самими композиторами были одновременно исполнены «Песня-считалка» Уильямса и «Оммаж Германии» Споерри. Вышедший на сцену в маске Уильямс представил первую версию своей «Песни-считалки», в которой исполнитель, стоя на сцене, вслух считал присутствующую публику. В то же время Споерри, сидя за тем же самым столом, который использовал Вильгельм для чтения вступления, исполнял свою работу, которая была ещё одним вариантом вводной речи Вильгельма.

После представления этих сценок Уильямс, Мачунас и Шмит показали следующее произведение из программы вечера, «Два дюйма» Уоттса, сценарий которого читали, протягивая через сцену двухдюймовую бумажную ленту и разрезая её на части. Шмит стоял в левой части сцены и держал один конец ленты. Уильямс, державший остальную часть ленты в скрученном виде, шёл к правой стороне сцены, протягивая ленту через выход на неё. После того, как это действие завершалось, Мачунас выходил в центр сцены и разрезал ленту пополам. Сценка Уоттса разыгрывалась одновременно с показом перформанса, придуманного Мачунасом — «Памяти Адриано Оливетти» — алеаторической сценкой, основанной на использовании любой бывшей в употреблении ленты от счётной машины Оливетти. В этой сценке каждому исполнителю назначали число и определённое действие, которое он должен выполнять. Используя для выбора чисел ленты счётной машины, исполнители выполняли своё действие всякий раз, когда выпадало их число. Дюссельдорфское представление сценки «Памяти Оливетти» было исполнено перформерами в составе: Клинтберг, Троубридж, Шмит, Пайк, Востелл, Уильямс, Кёпке и Споерри. Оно включало следующие действия: открытие и закрытие зонтика, выдувание воздуха и свист, приседание и вставание, поклоны, приветствие и указывание. Вечер завершился исполнением «Обещанного

события» Брехта, в котором участники выключили весь свет и уехали, оставив аудиторию в затемнённом зале.

Фестиваль флюксуса, проведённый в Дюссельдорфской академии искусств, был значительным историческим маркёром, важным рубежом в ранней истории группы «Флюксус». Дюссельдорфскому фестивалю предшествовали некоторые коллективные мероприятия флюксуса, которые проводились в Висбадене, Копенгагене и Париже осенью и зимой 1962 года, за ним же последовали ещё три фестиваля — весной и летом 1963 года — в Амстердаме, Гааге и Ницце. Поэтому, на первый взгляд, Дюссельдорфский фестиваль ничем не выделялся из череды остальных многочисленных мероприятий. Но в то же время, он был наиболее значительным в истории флюксуса, так как продемонстрировал постепенно происходивший уход художников далеко в сторону от его первоначальной концепции. Флюксус очень быстро переставал быть всего лишь местом организации художественной активности, площадкой для исполнения многообразных интересных вещей из разных областей нового экспериментального искусства. Он стал устойчивой формой исполнения создаваемых специально для фестивалей, основанных обязательно на определённом сюжете, в котором присутствует случайность, перформансов. Это изменение акцента не было полным отрицанием всей первоначальной программы флюксуса, оно стало лишь одним из пунктов в развитии его своеобразного исполнительского стиля. Но эти изменения заложили основу для формирования философской природы и чёткого определения дальнейших путей исторического развития флюксуса на следующие несколько десятилетий.

В организации фестиваля в Дюссельдорфе, совместно с Джорджем Мачунасом, принял участие и Йозеф Бойс, который в это время преподавал в Дюссельдорфской академии искусств. Их содружество, как это часто происходило в истории флюксуса, не сводилось к сотрудничеству сходным образом мыслящих художников-новаторов. Они были настоящими друзьями и в жизни, и в творчестве, искавшими пространство для общих художественных экспериментов. В то время как большинство перформансов и ивентов флюксуса планировались задолго до их осуществления, Дюссельдорфский фестиваль в значительной мере стал проявлением множества старых художественных связей и контактов, результатом сотрудничества друзей, а во многом даже и следствием жизненной случайности, а не долговременного предварительного расчета Мачунаса, как это бывало в других случаях. Фестиваль организовался почти спонтанно. А это означало начало нового этапа в истории флюксуса, этапа, когда Мачунас уже не мог в одиночку руководить всем процессом и подчинять себе все его проекты. Но это же было и началом конца консолидированной деятельности группы.

То, что флюксус строился в первую очередь на личных связях Мачунаса, несомненно. Эти связи возникали в разных условиях и ситуациях, формировавших группу. Примером может служить класс композиции Джона Кейджа, преподававшего в Новой школе социальных исследований. Среди студентов и случайных посетителей его уроков были многие художники, которые стали затем главными действующими лицами в истории и практике флюксуса — Эл Хансен, Аллан

Капров, Джордж Брехт, Дик Хиггинс, Джексон Маклоу. Этот класс был местом, где собирались единомышленники, а идеи и контакты, установленные там, определяли развитие новых экспериментальных форм искусства в течение многих последующих лет. Эти встречи не были запланированными, поскольку, хотя Кейдж очень хотел преподавать и был заинтересован в том, чтобы оставить после себя школу и последователей, он никогда специально не отбирал себе студентов. Практически все его ученики в силу значительной привлекательности идей новой эстетики стали художественной группой — это была новая историческая ситуация в искусстве, использованная в полной мере. В Европе тоже неоднократно происходили аналогичные события, которые собирали и объединяли людей, становившихся позже значительными фигурами в истории флюксуса. Ключевыми среди таких событий были выставки и перформансы, состоявшиеся в Кёльне в 1960 и 1961 годах. Здесь, в студии Марии Боркмейстер исполняли свои произведения Джон Кейдж, Мортон Фелдман, Сильвано Буссотти и будущие художники флюксуса — Джордж Брехт, Ла Монте Янг, Нам Джун Пайк и Бен Паттерсон. Другой кёльнский галерист — Харо Лаухаус — выставлял работы Даниэля Споерри и Вольфа Востелла и представлял перформансы Бена Паттерсона и Ла Монте Янга. Востелл, Паттерсон и Пайк, жившие в Кёльне, находились в постоянном контакте и сотрудничали друг с другом на показах этих работ.

По одному перечислению фактов видно, что ранняя история флюксуса имела игровой характер, особую драматургию, потому что каждое её событие опиралось на собственную чёткую логику. Но, взятая в целом, она представляется нелогичной и незапланированной. Таково, например, появление манифеста, распространённого во время исполнения «Бумажной пьесы» Паттерсона в Дюссельдорфе. Он не был целенаправленным изложением общих идей флюксуса и никогда не принимался всей группой в целом. Это был один из многих ответов на неотложную потребность объяснить флюксус и представить его как целое. Он был написан одномоментно, в основном Мачунасом, но не как философское заявление о цели и задачах направления, а как ответ на просьбу Бойса о необходимости представления какого-нибудь манифеста на этом фестивале. Флюксус почти всегда проистекал из сиюминутных потребностей и обстоятельств, в нём не наблюдалось никакой определённой стратегии, никакой чёткой логики. Поэтому многие его участники и многие художественные критики не принимали мысль о том, что флюксус когда-либо был действительно единым движением, а не просто красивым названием для ряда событий в истории современного искусства.

Да и сами участники флюксуса неоднократно отмечали, что он не был художественным движением, а был просто группой друзей, объединённых общими интересами. Джордж Брехт однажды заявил: «У каждого из нас были собственные идеи о том, чем является флюксус, и тем лучше. Благодаря этому, чтобы похоронить нас, понадобится гораздо больше времени. Для меня флюксус был группой людей, которые хорошо ладили друг с другом и которые интересовались работами и индивидуальностью друг друга» [2, p. 6]. В таких высказываниях подвергалось сомнению историческое значение Дюссельдорфского фестиваля, который, по мнению Йозефа Бойса, например, представлял собой реальное объединение

флюксуса во что-то большее, чем случайная разовая встреча единомышленников по творчеству. Флюксус, базировавшийся прежде всего на более или менее постоянном и вместе с тем достаточно подвижном круге друзей, получил после Дюссельдорфа возможность не потеряться в бесконечном числе случайных акций и определиться как фиксированное, постоянно повторяющееся, систематически планируемое художественное событие.

Фестиваль флюксуса в Дюссельдорфе был одним из семи фестивалей флюксуса, проведенных в Европе в 1962 и 1963 годах. Эти семь фестивалей проходили в следующей последовательности: в Висбадене (сентябрь 1962 года), Копенгагене (ноябрь 1962 года), Париже (декабрь 1962 года), Дюссельдорфе (февраль 1963 года), Амстердаме (июнь 1963 года), Гааге (июнь 1963 года) и Ницце (лето 1963 года). Идея большого тура европейских перформансов и фестивалей начала пропагандироваться Мачунасом уже в конце 1961 года. Основная причина этого тура была в том, что требовалось предать как можно более широкой огласке и максимально громко прорекламировать все те работы, которые должны были войти в антологии флюксуса. Когда формировались первоначальные планы по изданию «антологий», флюксус ещё не рассматривался как искусство перформанса или как художественная группировка, это слово использовалось лишь как название придуманного Мачунасом журнала, предназначенного для публикации новых экспериментальных художественных работ. Действуя вместе с группой художников, которых он встретил в Европе (это были Пайк, Востелл и Уильямс), и которые жили в Нью-Йорке и общались с ним по переписке (это был прежде всего Хиггинс), Мачунас стал вырабатывать и развивать программу уже более широкого и масштабного мероприятия, а именно серии концертов новой музыки.

Поэтому флюксус превратился в нечто гораздо более широкое, чем простое название для разрозненных художественных работ. Художники и произведения, составляющие содержание работы группы, действовали задолго до возникновения её названия. Но когда оно появилось, многие художники изменили свои творческие стратегии, первоначально увидев во флюксусе хорошую возможность презентации своих работ. Такой взгляд сохранялся на протяжении всей истории флюксуса и накладывал на него соответствующий отпечаток. Поэтому и существовало большое разнообразие флюксуса — как перформансов, так и других видов художественной деятельности. Но Мачунас всё время пытался создать впечатление о существовании единственного флюксуса — коллективного движения, объединявшего художников общей эстетической программой. Этому и послужили фестивали. А за их пределами было ещё много разных видов действий, организованных под маркой флюксуса. В дополнение к фестивалям в Европе и более поздним перформансам в Америке, состоялось множество других событий, организованных или хотя бы посещённых художниками флюксуса, представлявшими на них свои работы. Эти мероприятия были флюксусом по духу, но не по названию. Среди них и «Неодада в музыке» (Дюссельдорф, 1962 год), и «Фестиваль нонконформистов» (Лондон, 1962 год), и «Маленькая комедия» (Амстердам, 1963 год), и «Майская выставка» (Копенгаген, 1964 год), и «Чамберс-Стрит»

(Нью-Йорк, 1961 год), и «Фестивали Ямса» (Нью-Йорк и Нью-Джерси, 1962 год), и серия фестивалей «Ночные письма понедельника» (Нью-Йорк, 1964–1965 годы).

Такому положению дел предшествовала напряжённая борьба за то, чтобы собрать единый фестиваль. И перед Дюссельдорфским состоялись несколько других, бывших, по мнению Мачунаса, не вполне удачными из-за своей нецельности и мозаичности — по причине недостаточно полного отражения эстетических идей флюксуса. Так, в течение нескольких месяцев 1962 года, когда планы относительно самого первого большого фестиваля были уже сформированы, и даже во время проведения первых фестивалей в Висбадене и Копенгагене, общее понятие о флюксусе и способ его работы всё ещё оставались размытыми и неопределёнными в своём практическом выражении. Вместо того чтобы иметь чёткую идею и теоретическую программу, флюксус в это время по-прежнему оставался лишь универсальной рубрикой, используемой, чтобы представить безграничное разнообразие работ. Кроме произведений художников, традиционно связанных с ним, в концерты могли включаться как живые и электронные сочинения современных композиторов — Пьера Мекюра, Карлхайнца Штокхаузена и Эдгара Вареза — так и фортепианные сочинения Тоши Ичиянаги, Мортона Фелдмана, Сильвано Буссотти, Кристиана Вольфа и других. Самые ранние планы фестивалей содержали более двадцати концертов для фортепиано и различных инструментальных составов, а также произведения конкретной музыки, неодада, хеппенинги и даже электронные сочинения. Ко времени Висбаденского фестиваля это количество было сокращено до четырнадцати концертов, ко времени Копенгагенского — до четырёх, а ко времени Дюссельдорфского фестиваля 1963 года — уже до двух. Эти изменения первоначально связывались с возможностями исполнения указанных сочинений, с доступностью концертного пространства и загруженностью исполнителей. Но постепенно наступало понимание инородности некоторых художественных явлений флюксусу, их несоответствия философии флюксуса и формирующемуся ядру его жанров и артистов.

Развитие специфической перформативной формы началось непосредственно на первом фестивале в Висбадене. Организованный как концерт новой музыки, он вместо этого стал толчком для образования флюксуса как художественной группы, но в рамках этого фестиваля флюксус ещё не смог самоопределиться и сформироваться. Оказавшись одним из самых успешных европейских фестивалей 1962 года, он привлёк наиболее широкую аудиторию, был полно освещён прессой, даже частично транслирован по телевидению и вызвал подлинный интерес публики.

Но обнаружились и некоторые сложности в его проведении, самыми значительными из них оказались напряжённые личные и мировоззренческие отношения, которые возникли между некоторыми художниками и исполнителями. Разнообразие работ, которые представлялись под эгидой флюксуса, было слишком большим. Многие композиторы и исполнители новой, в особенности электронной музыки, например, участвовавшие в фестивале Карл Эрик Велин и Михаэль фон Биль, пытались противостоять разрушительному действию и явной немузыкальности музыки действия и произведений типа ивентов. Хотя они

и представили несколько своих фортепианных сочинений в первый уикенд фестиваля, после этого им пришлось уехать и отказаться от участия во всех других концертах. Дик Хиггинс так описал этот конфликт: «В соответствии со своей идеей флюксуса как объединённого фронта искусств, Мачунас пригласил выступать Фон Биля, Роуза и некоторых других. Но им не нравились пьесы, которые Мачунас представлял, и поэтому он поссорился с ними. А ещё и стиль их жизни был слишком потакающим личным желаниям, поэтому они не смогли быть полноценными участниками флюксуса. Мы выгнали всю свору Фон Биля, и Роуз тоже уехал» [7, p. 68]. Так что отношения во флюксусе изначально были не идиллическими, а наблюдалось нарастающее стремление к централизации, и конфликтов интересов становилось всё больше и больше.

Хотя отъезд «электронщиков» затронул непосредственно лишь один концерт, который прошёл во второй уикенд фестиваля — это был единственный концерт, на котором они должны были выступить, он оказал на флюксус огромное влияние в символическом плане. Этот отъезд стал первым признаком, что флюксус становился чем-то более определённым, чем первоначально задумывалось, он уже не был только общей площадкой для представления разношерстных работ. Он стал объединением, которое приветствовало эксперименты в направлении посткейджеанства, интересуясь музыкой действия и конкретизмом.

Теперь только такая музыка, антимузыкальная по сути, будет исполняться во флюксусе. Примером характерного для группы отношения к созданию музыкальных сочинений может служить состоявшееся на Дюссельдорфском фестивале исполнение сочинения Джорджа Брехта «Случайная музыка», написанного ещё летом 1961 года, впервые исполненного на фестивале в Висбадене и включавшего пять «фортепианных» пьес, «играемых в любом количестве одновременно или последовательно, в любом порядке и комбинации, состоящей только из них или с добавлением любых других». Музыка здесь, как и в любых антимузыкальных сочинениях, присутствует только как знак — в виде инструмента, исполнителя и набора звуков. Жанр этого произведения может быть определён как традиционный для флюксуса ивент. Его исполнитель производит следующие действия, каждое из которых и составляет отдельную «фортепианную» пьесу: «1. Фортепианный табурет наклоняется и кладётся, опираясь на часть фортепиано. 2. Деревянные кубики. Один кубик помещается внутрь рояля. Другой ставится на него, третий — на второй, также четвёртый и далее, поодиночке, один за другим, пока, наконец, какой-то кубик не упадёт из башни. 3. Фотографирование фортепиано. 4. Три сухие горошины (или боба) роняются, одна за одной, на клавиатуру. Каждое зерно, попавшее на клавиатуру, прикрепляется к клавишам одним кусочком липкой ленты. 5. Место для пианиста должным образом подготовлено, и перформер садится на него» [8, p. 60]. Сочинение Брехта целиком и полностью отражает эстетику флюксуса. Оно демонстрирует разрушение понятия искусства, его слияние с жизнью посредством превращения фортепиано в бытовой объект. Оно придерживается принципа интермедиальности акта, совершаемого художником, в котором звук не существует отдельно от действия и предмета. Это сочинение принципиально экспериментально, поскольку создаётся по схеме:

«а что может получиться из такого-то плана действий». Оно не допускает преднамеренности в действиях художника, их результат всегда случаен, хотя действия и совершаются по приведённому выше сценарию. В полной мере присутствует игровое начало, всё, что делает перформер, мало чем отличается от детских игр, это простые действия, за которыми не стоит ничего, кроме них самих. Наконец, все эти действия принципиально музыкальны, они подразумевают собой музыку, вне которой не может существовать ни одно художественное явление. Так проекты флюксуса заменяют собой музыку, трактуя её экспериментально. Но это же происходит не только в пространстве эстетики, но и в реальном пространстве фестиваля.

Необходимость пересмотра программы концерта второго уикенда, замены запланированной фортепианной музыки из-за описанного демарша, дала толчок, после которого флюксус смог самоопределиться. Теперь только художники-единомышленники продолжали сотрудничать, укрепляя раннее ядро флюксуса и давая начало единой эстетике группы. Работая в тесном сотрудничестве, Бен Паттерсон, Нам Джун Пайк, Эммет Уильямс, Алисон Ноуэллз, Вольф Востелл, Дик Хиггинс, Бенгт Клинтберг и Джордж Мачунас составили новую серию произведений для второго и третьего уикендов Висбаденского фестиваля, которая стала ядром работ, исполнявшихся впоследствии на других европейских фестивалях флюксуса. Фактически, многие сценки, показанные в эти два уикенда, стали той частью репертуара флюксуса, вокруг которой было организовано большинство фестивалей и в Европе, и в Америке. Они включали «Четыре песни сомнения» Уильямса, «Памяти Адриано Оливетти» Мачунаса, «Набор № 2» и «Набор № 4» Хиггинса, «Бумажную пьесу» Паттерсона, «Капающую музыку» Брехта, «Спасибо 11» Маклоу и «Два дюйма» Уотта. Эти работы традиционно опирались на различные выразительные средства и стиль, который стал с этого времени обозначаться как флюксус. Они включали в себя два элемента: музыку действия и пьесы в форме ивентов. К этой группе основных работ были также добавлены вещи, исполненные на Висбаденском фестивале не впервые: «Музыка, звучащая во время работы» Кёпке, «Песня-считалка» Уильямса, «556 для Генри Флинта» Ла Монте Янга, «Сценка крема Nivea» Ноуэллз, «Обещанное событие» Брехта и его инструментальные сольные пьесы. Все вместе эти произведения были представлены на фестивалях в Копенгагене и Париже.

Программа всех европейских фестивалей в дальнейшем формировалась с использованием двух типов произведений: во-первых, развивались и совершенствовались флюксус-работы, набор которых был постоянным и представлялся на большинстве первых фестивалей, и, во-вторых, использовались некоторые сочинения, которые показывались как дополнение, от случая к случаю. Ряд исполнителей, таких как Йозеф Бойс, Стефан Олцон, Франк Троубридж, участвовали в одном или нескольких фестивалях, и когда они давали свои работы, их обязательно включали в программу. Представление других работ, таких как «Фортепианные действия» Филипа Корнера, было также ограничено практическими причинами, например, наличием или отсутствием необходимого оборудования, инструментов или исполнителей. Некоторые работы, например, Пайка,

Уильямса и Востелла — могли исполняться только определённым композитором или перформером, так что они включались в программу только тогда, когда эти художники участвовали в фестивале. В результате флюксус превратился в мобильную группу художников, организацию, базирующуюся вокруг ядра работ, к которым постоянно добавлялись как новые произведения, так и новые художники и исполнители, иногда участвовавшие, а иногда не участвовавшие в деятельности группы.

На Дюссельдорфском фестивале постоянное ядро флюксус-работ было почти целиком впервые собрано воедино. Более поздние европейские фестивали несколько отличались от него. Фестивали в Амстердаме и Гааге включали многие из работ, выполненных в Дюссельдорфе, но были и исключения. Например, на них отсутствовали Хиггинс, Ноуэллз, Пайк и Кёпке. Фестиваль в Ницце включал стандартные работы, такие как «Бумажная пьеса» Паттерсона и «Песня-считалка» Уильямса, но был в основном сформирован Беном Вотье и потому показал многие его уличные перформансы. Адаптация уличных перформансов под стандарт флюксуса добавила новые элементы к его словарю, повлияв на будущие фестивали в Европе, Америке и Японии.

На протяжении середины — конца 1960-х годов многочисленные концерты и фестивали прошли по всей Западной и иногда даже Восточной Европе. Хотя Хиггинс, Ноуэллз и Мачунас возвратились в США к концу 1963 года, европейские художники флюксуса продолжили активно участвовать в его представлениях. В середине 1960-х годов появились пять основных центров, в которых на протяжении длительного времени представлялись акции флюксуса в Западной Европе: один в Северной Европе, два в Центральной и два во Франции. Местоположение этих центров было непосредственно связано с деятельностью художников, которые после Дюссельдорфского фестиваля взяли на себя организационную роль Мачунаса.

В Северной Европе, а именно, в Дании, флюксус продолжал действовать в результате усилий Артура Кёпке и Эрика Андерсена, которые сотрудничали друг с другом в середине 1960-х годов. Они спонсировали многочисленные акции, включая серию из семи концертов под названием «Майская выставка», на которых показаны работы Андерсена, Брехта, Хиггинса, Кёпке, Уильямса, Востелла и других, а также выставку на Пивоваренном заводе «Faxe» в 1964 году.

Деятельность флюксуса в Германии продолжалась в основном благодаря Томасу Шмиту, Вольфу Востеллу и Йозефу Бойсу. В Германии ими организованы такие события, как выставка «Двадцать четыре часа» в галерее «Парнас» в Вуппертале в 1965 году, на которой среди других представлены работы Пайка, Бойса, Шмита и Востелла. Эти художники организовали большое число перформансов и выставок флюксуса, среди которых — показ «Робот-оперы» Пайка и «Феноменов» Востелла в Берлине в середине 1960-х годов. Важный этап в развитии немецкого флюксуса — сотрудничество с галереей Рене Блока.

В Нидерландах флюксус продолжал свою деятельность под эгидой галереи «Amstell 47» и под руководством Виллема де Риддера. В декабре 1963 года де Риддер организовал фестиваль в театре «Маленькая комедия» в Амстердаме,

на котором Шмит, Уильямс, де Риддер и Шипперс исполнили несколько работ флюксуса. В 1964 году ещё два фестиваля были проведены в Роттердаме и Гааге, в них участвовали Андерсен, Кёпке и Вотье. В это же время де Риддер держал постоянную выставку работ флюксуса в своей галерее, и с согласия Мачунаса создал европейский склад артефактов для распространения на заказ; благодаря де Риддеру наиболее популярные работы могли быть куплены через почту.

Два центра появились в середине 1960-х годов во Франции, они были, как и в других европейских представительствах флюксуса, организованы благодаря трём художникам — Бену Вотье в Ницце, Роберту Филлиу и Джорджу Брехту в Виллефранш-сюр-Мер. В течение 1960-х годов Вотье был неустанным организатором, исполнителем и распространителем флюксуса, тотального искусства и других экспериментальных художественных форм — через свой магазин грамзаписи и галерею в Ницце. В 1963 году после фестиваля в Ницце он основал там Театр тотального перформанса. Кроме работы в Ницце, он также ездил и в другие европейские города, чтобы выступать с флюксус-художниками, что заставило Мачунаса назвать его человеком флюксуса «на четыреста процентов». Роберт и Марианна Филлиу, вместе с Джорджем Брехтом и Донной Джо Джонс (которые приехали из США в Европу), основали центр флюксуса в собственном магазине во французском городке Виллефранш-сюр-Мер. Там они показывали и продавали экспериментальные работы, рассматривая свой магазин как часть международного центра обмена художественными произведениями, который Филлиу называл «Внутренней сетью флюксуса».

Хотя многочисленные фестивали, включая «Разные вещи» (Ницца, 1964), «Фестиваль флюксуса» (Роттердам, 1964) и «Концерт флюксуса» (Прага, 1966), продолжались, и флюксус был представлен в Европе в середине 1960-х годов достаточно полно, центр его деятельности всё же переместился в 1963 году обратно в Нью-Йорк. Несколько акций, таких как «Двенадцать концертов флюксуса во Флюксзале», «Бесконечный фестиваль флюксуса» в галерее «Washington Square», два «Концерта флюксоркестра», были проведены в Нью-Йорке в 1964 и 1965 годах. Движение в сторону Америки было начато художниками, которые участвовали в европейском флюксусе, а затем вернулись на родину. Паттерсон оказался в США в начале 1963 года, в конце 1963 года туда переехал Хиггинс. Ноуэллз и Мачунас тоже прибыли в Нью-Йорк. Планы дальнейшей работы были составлены весной 1963 года Мачунасом под влиянием Генри Флинта, совместно с Пайком и Шмитом. Предполагалось провести ряд пропагандистских акций, чтобы довести флюксус до американских зрителей. Их представили во флюксус-издании «Новости — Политика — Письма» № 6, они призывали к акциям, демонстрациям и даже актам саботажа против музеев, галерей и театров — всего того, что Флинт назвал «серьёзной культурой» — а также к организации серий концертов, уличных акций и выставок.

Эти планы и идеологические дискуссии должны были решить задачу, состоящую в том, чтобы предсказать развитие флюксуса на следующие несколько лет. Но не все поддержали подобные идеи, поскольку они многим казались экстремистскими. Резко отрицательно на эти предложения ответили Брехт: «Я инте-

ресуюсь только нейтральными действиями», — и Маклоу: «Я считаю планы по саботажу беспринципными, неэтичными и безнравственными». Эти и другие высказывания вынудили Мачунаса пойти на попятную и представить проект лишь предложением для начала обсуждения, а не настоящим планом действий и развития флюксуса. В итоге экстремистские идеи были оставлены, потому что многие американские художники, связанные с флюксусом, не были заинтересованы в социальном и политическом продолжении работы, или не понимали подхода, который предложил Мачунас. Но конфликт стал началом одного из периодов болезни флюксуса — периода, когда личные и идеологические разногласия начали брать верх над общими идеями.

Оказавшись не в состоянии создать объединённый «коллективный фронт» флюксуса, Мачунас решил в середине 1960-х годов децентрализовать его, создав несколько локальных организаций. Основываясь на идее Кена Фридмана создать центр флюксуса в Калифорнии — «западный флюксус» — Мачунас решил организовать четыре центра, связанные с важнейшими направлениями: «северный флюксус», во главе с Пером Киркеби; «южный флюксус», во главе с Беном Вотье; «восточный флюксус», во главе с Миланом Книжаком; и «западный флюксус», во главе с Кеном Фридманом. Появившись в ответ на увеличивающееся напряжение между художниками и на разделение группы в середине 1960-х годов, эта идея стала попыткой Мачунаса создать жёсткую организационную структуру для флюксуса. Он хотел сформировать состоящий из руководителей четырёх центров совет директоров, который он сам должен был возглавить в качестве представителя главного офиса в Нью-Йорке. Хотя эта новая бюрократическая структура никогда не действовала реально, она, по крайней мере, создавала организационную структуру для продолжения роста и развития.

Самым активным центром флюксуса в середине и конце 1960-х годов был «западный флюксус». До его формирования в 1966 году, Калифорния выступила местом нескольких представлений и выставок: в 1963 году Брехт, Уоттс и Ноуэллз показали совместный ивент и выставку, в 1965 году многочисленные пьесы были даны Новым музыкальным цехом на «Международном весеннем овощном и пироговом флюксус-фестивале». В 1966 и 1967 годах Джефф Бернер организовал несколько флюксус-акций: фестиваль в Зале портовых грузчиков в Сан-Франциско и выставку «Актуальное интернациональное искусство» в Художественном музее Сан-Франциско и Стэнфордской картинной галерее. Эта выставка объединила большое разнообразие флюксус-материалов. Кен Фридман открыл центры «западного флюксуса» в Сан-Диего и Сан-Франциско, а в 1967 году купил автобус марки «фольксваген», превратил его во флюксмобиль, в котором путешествовал вверх и вниз по побережью Калифорнии и через всю Америку с запада на восток, давая лекции, представления, концерты и распространяя афиши под маркой «западного флюксуса».

Но эти центры стали действовать тогда, когда ранняя история флюксуса уже была практически завершена. Это подтверждается проектом Мачунаса, который он задумал в 1966 году, а именно составлением диаграмм и схем, охватывающих все явления в этой истории: «Чтобы быть в состоянии составить самую подробную

картину краткой истории флюксуса, Мачунас... просил у своих друзей присылать предложения о том, что относить к флюксусу; в конце концов, ему было важно обеспечить место на диаграмме для всех признанных коллег... Тогда, в начале 1966 года, флюксус уже был закончен, завершилось его историческое развитие и определились отношения к другим авангардным движениям» [9, p. 17]. Осуществить такой исследовательский проект действительно было возможно только в том случае, если признавать флюксус завершённым, а его историю осмысленной и приведённой к некоторой общей системе координат.

Когда же понятие о флюксусе ещё только начинало формироваться в 1961 году в Нью-Йорке, и он был лишь публикацией работ с неопределённой политической и культурной доминантой, участие многих американских художников было основано на взаимном интересе к работам друг друга и желании сотрудничать в совместных проектах и акциях. Некоторые из этих людей — Хиггинс, Брехт, Хансен — встретились случайно и вместе с Маклоу, Янгом, Ноуэллз и Мачунасом оказались замешанными в различные проекты. Их объединяли общий творческий поиск в работе, которую они делали, и чувство нарастающей реализованности в искусстве в международном масштабе, а также, не в последнюю очередь, тяга к музыкальным экспериментам. Это был период расширения художественных горизонтов и нарастания осведомлённости в актуальных темах и идеях. Поскольку флюксус фактически начал развиваться в Европе, он получил здесь артистический центр и культурную повестку дня. Он стал связываться с определёнными художниками и типами художественного творчества — музыкой действия и ивентами. Многие художники, связанные с флюксусом в Европе, особенно Пайк, Хиггинс, Востелл, Шмит и Мачунас, были заинтересованы в усилении политического и социального значения их работы. Но когда Мачунас попробовал распространить эту деятельность именно в таком виде в Америке в 1963 году, он столкнулся с сопротивлением. Большинство американских художников флюксуса, например, Брехт и Уоттс, хотя и интересовались эстетическими поисками учеников и последователей Кейджа, но не имели, как и сам Кейдж, никакого интереса к политической деятельности. Поэтому, когда Мачунас и Хиггинс возвратились в Америку, флюксус столкнулся с противоречием: то, чем он стал в Европе, не могло быть поддержано в Нью-Йорке. Поэтому период развития флюксуса в Нью-Йорке, с конца 1963 года и на протяжении второй половины 1960-х годов, стал периодом личных и идеологических конфликтов в пределах группы. Изменяющиеся отношения стали мешать той слаженности, которая была ранее, и некоторые художники начали дистанцироваться от остальных. К середине 1960-х годов многие говорили, что флюксус уже мёртв, или что что-то в нём умерло. Но были заложены чёткие основания эстетики, которые ещё могли привести к новым творческим результатам.

Линия водораздела этих процессов — от начала объединения флюксуса и формирования его цельной идеологии к её созданию, и от создания к конфликтам и спорам, проходит как раз через знаковый Дюссельдорфский фестиваль 1963 года, который стал центральным событием в его истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Phillpot C.* Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection / C. Phillpot, J. Hendricks, G. Maciunas. N. Y.: MOMA, 1988. 64 p.
2. *Smith O.* Developing a fluxable forum: Early performance and publishing // The Fluxus Reader / Ed. by K. Friedman. — Chichester: Academy Editions, 1998. P. 3–21.
3. Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism / H. Foster, R. Krauss, Y. Bois and others. L.: Thames and Hudson, 2004. 704 p.
4. *Чистякова М. Г.* Акционизм в искусстве: Философско-антропологические аспекты // Вестник Московского областного университета. Серия «Философские науки». 2010. № 3. С. 105–109.
5. *Higgins D.* Selected Early Works, 1955–1964. Berlin: Edition Ars Viva, 1982. 228 p.
6. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 488 с.
7. *Higgins D.* Postface. N. Y.: Something Else Press, 1964. 89 p.
8. Fluxus scores and instructions. The transformative years. Make a salad: Selections from The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit / Edited by J. Hendricks, with M. Bech, M. Farzin. Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection; Roskilde: Museum of Contemporary Art, 2008. 230 p.
9. Schmit-Burkhardt A. Maciunas` Learning machines. From Art history to a chronology of Fluxus with a chart poem by Jon Hendricks. Berlin: Vice versa Verlag, 2003. 128 p.

УДК 792.8

О. И. Розанова

«ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЕЗОН» КАЗАХСКОГО БАЛЕТА

Весна и лето «Года культуры» стали в Петербурге сезоном балетной Астаны. Сначала на гастролях в Мариинском театре балетная труппа казахского Государственного театра оперы и балета «Астана опера» показала большую концертную программу[1]. Затем, открывая Дни культуры Казахстана в Санкт-Петербурге, в Михайловском театре дебютировал «Astana-ballet» с «Восточной рапсодией»[2], а вскоре в рамках XXII фестиваля «Звезды белых ночей» он же представил премьеру одноактного балета «Алем»[3]. Для обеих трупп гастроли в Петербурге имели исключительное значение: хотелось проверить себя на искушенной публике, получить оценку квалифицированных специалистов.

Оба коллектива совсем молоды. «Astana-ballet» существует два года, балетная труппа «Астана оперы» — меньше года. Правда, история последней в целом насчитывает тринадцать лет, но в новом великолепном театре, выстроенном последнему слову сценической техники и открывшемся в 2013 г., творческая работа началась практически с нуля: новый репертуар, новое по масштабу и художественным принципам оформление, новые задачи у исполнителей.

На гастроли в северную столицу молодой коллектив «Астана оперы» привез большую концертную программу: классические па де де (из «Жизели», «Корсара», «Сильфиды», «Тщетной предосторожности», «Дон Кихота» и других), дуэты современного стиля, массовые композиции. Открывшая Гала-концерт сцена с нереидами из «Спящей красавицы» приятно удивила стройностью вышколенного женского кордебалета. Юная Айгерим Бекетаева — Аврора заметно волновалась и, к тому же, травмировала ногу. Тем не менее, балерина мужественно довела партию до конца, а затем исполнила еще несколько номеров, в том числе «Умирающего лебедя», явив несомненный лирический дар.

Сфера лирики близка и Гаухар Усиной, передавшей поэтический строй дуэтов из «Жизели» и «Корсара». Легко, раскованно, игриво танцевала обаятельная Мадина Басбаева — Сильфида и Лиза. В номере современной стилистики была убедительна Анель Рустемова.

После сцены с нереидами и пяти дуэтов, следовавших друг за другом и несколько притупивших восприятие, в конце первого отделения концерта произошел настоящий «взрыв». Неувядающий «Гопак» на музыку Соловьева- Седова лихо исполнили четверо виртуозов. Бахтияр Адамжан, Арман Уразов, Еркин Рахматуллаев и Серик Накыспеков, сменяя друг друга, обрушили на зрителей каскад сногсшибательных трюков и буквально зажгли аудиторию пламенным темпераментом.

---

[1] 9 марта 2014.
[2] 18 мая 2014.
[3] 26 и 27 июля 2014.

Очередной взрыв эмоций произошел во втором отделении: па де де из «Дон Кихота» — непременный атрибут любого концерта — танцевали четыре балерины и пять солистов. Постоянная смена исполнителей, их азарт и блестящее мастерство придали изрядно затанцованному номеру удивительную свежесть. Реакция зрителей была столь восторженной, что на этом можно было завершить концерт. Однако, «Дон Кихот» оказался прелюдией к главному событию вечера — «Половецким пляскам» из оперы Бородина «Князь Игорь» в постановке Михаила Фокина. К артистам балета присоединились оркестр и хор «Астана-оперы» (хормейстер — Ержан Даутов, дирижер — Абзал Мухитдинов). Экзотический колорит «Плясок» идеально подошел казахским артистам. Смуглые, черноволосые, скуластые, с раскосыми глазами, они не нуждались в гриме и краске для тела. О достоинствах их мощного танца можно не говорить — потомкам джигитов генетически дарованы и ловкость наездников, и пьянящее чувство бескрайних степных просторов. Вместе с выразительным звучанием хора и оркестра «Половецкие пляски» произвели фурор.

Если в «Плясках» лидировали мужчины, то поэтический образ казахских женщин возник в массовом номере «Ата Толгау», с текучим рисунком танца, праздничными костюмами исполнительниц, нежным звоном музыкальных инструментов. Жанровый номер не только не потерялся на фоне классики, но по контрасту с ней вызвал особенный интерес.

Балетный вечер убедительно продемонстрировал богатый исполнительский ресурс молодой труппы — наличие множества талантливых солистов и превосходный мужской и женский кордебалет. Есть в «Астана-опере» и мудрый лидер балета Турсынбек Нуркалиев — балетмейстер, педагог, репетитор. На этом посту он оказался не случайно: шестнадцать лет назад оставил насиженное место в театре Алма-Аты и переселился на собственный страх и риск в строящуюся новую столицу Казахстана, где ему предложили создать балетную труппу.

Нуркалиев сумел привезти в Астану почти весь выпуск балетной школы и даже учеников предвыпускного класса. Вновь образованная труппа в составе 42-х человек трудилась самоотверженно, а сам руководитель, можно сказать, жил в театре — формировал репертуар, преподавал, репетировал. Работали в здании театра, переоборудованном из Дворца культуры. Первой постановкой стала «Вальпургиева ночь» из оперы Гуно «Фауст». Постепенно афишу пополнили шедевры классики — «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия», «Эсмеральда», сочинения Фокина — «Шопениана», «Карнавал», «Жар-птица». Жители Астаны быстро привыкли к новому центру искусства. На балетных спектаклях зал был полон.

В новом театре, убранством напоминающем дворец, меньше чем за год состоялись три крупномасштабных премьеры: «Спящая красавица» Чайковского-Петипа в постановке Юрия Григоровича, «Ромео и Джульетта» Прокофьева в редакции французского хореографа Шарля Жюда и «Роден» Бориса Эйфмана. Всю эту гигантскую работу труппа осуществила под руководством Т. Нуркалиева. Им подготовлен и Гала концерт, показанный в Петербурге.

Работоспособности худрука балетной труппы можно только поражаться. Удивительна, неординарна и его судьба. Глядя на этого смуглолицего, стройного

мужчину с манерами аристократа, трудно поверить, что он родился в юрте в горном ауле Тянь-Шаня и в детстве пас овец. Потом учился в школе, обнаруживал исключительные способности к математике, обладал спортивной жилкой — на турнике крутил по двадцать кругов. Мечтал стать летчиком, но по воле случая попал в балетную школу. Уже в юные годы проявил независимый нрав. Стал фанатом канадского хоккеиста Гарри Бека и, наперекор сверстникам, «болел» за него, идя против всех. Турсынбека даже звать стали «Гарри», да так привыкли, что когда к нему приехала мать, долго не могли найти ее сына, поскольку все знали его только как «Гарри».

Закончив обучение в Алма-Ате, Т. Нуркалиев поехал совершенствоваться в Ленинград. В знаменитом хореографическом училище он занимался в классе Юрия Ивановича Умрихина. В интернате для юноши места не нашлось, и его приютила Анна Петровна Бажаева, родственница композитора Цезаря Пуни — сотрудника Петипа и Александра Ширяева — создателя класса характерного танца, одного из авторов первого учебника по характерному танцу (1939). Бажаева много лет преподавала классический танец в младших классах мальчиков. Ее дом стал для Турсына чем-то вроде кафедры университета, столько интересного узнавал он, рассматривая альбомы с фотографиями, слушая рассказы о людях прошлого и настоящего. Вся история балета прошла перед глазами восхищенного слушателя.

Возвратившись на родину, Нуркалиев был принят в театр Алма-Аты и остался там на тридцать лет, пройдя путь от кордебалета до солиста. Перетанцевал множество партий, но любимыми остались герои восточных кровей, страдающие от безответной любви — Гирей в «Бахчисарайском фонтане» и Абдерахман в «Раймонде». Танцовщик с успехом выступал во Дворце съездов на гастролях в Москве и даже имел приглашение в московский театр. Через три года получил республиканскую премию за роли Спартака и Красса в «Спартаке». По словам Нуркалиева, он знал все балеты от и до, на сцене чувствовал себя, как рыба в воде. Но и этого ему было мало: параллельно со службой учился в Институте культуры в Москве и в Академии искусств имени Журбенова. Знания пригодились на новом посту — руководителя молодой балетной труппы. Судя по успешным выступлениям нынешней труппы «Астана оперы» на исторической сцене Мариинского театра, Т. Нуркалиев вновь оказался в нужное время в нужном месте.

* * *

Редкий случай: по соседству с академической труппой «Астана оперы», в том же новом здании столичного театра, расположилась вторая труппа. Однако ни ревности, ни нездорового соперничества здесь нет, и в принципе не может быть. У «Astana-ballet» другие задачи, другая художественная политика. Название труппы не случайно пишется на иностранный манер. Ее назначение — гастрольная деятельность, почетная обязанность — представлять искусство Казахстана за рубежом. Компактная труппа необычна по составу — только девушки, и по репертуару — только оригинальные произведения, созданные специально для «Astana-ballet».

Показанные на гастролях в Санкт-Петербурге программы различны по жанрам и стилистике, но есть нечто общее — ставка на зрелищность. В первом спек-

такле, «Восточной рапсодии», доминируют изумительной красоты костюмы, а видео-проекции дополняют общее красочное впечатление. Во втором, оригинальном балете «Алем» — наоборот: видео-картины несут основную зрелищную нагрузку, а костюмы вторичны и часто теряются на мощном изобразительном фоне. В этом есть своя логика.

«Восточная рапсодия» — сюита танцевальных номеров, объединенных темой экзотической красоты женщин Востока (Казахстан, Китай, Вьетнам Япония, Индия, Египет и т. д.) Образы природы — лебеди, ласточки, цветы — чередуются с жанровыми зарисовками. Попутно прочитывается внутренний «сюжет»: смена пластических стилей демонстрирует профессиональные возможности танцовщиц, широкий диапазон их умений — от классики до contemporary и, кроме того, обеспечивает пышному «букету» танцев восточного стиля необходимое разнообразие.

От хореографов потребовалась недюжинная фантазия, чтобы в этнически близких танцах, построенных на пластичных движениях рук и корпуса, избежать повторений и, как следствие, монотонности. Авторы композиций также образовали нечто вроде изысканного букета. Среди них специалисты из разных концов света: народная артистка Казахстана Гульжан Туткибаева, ее соотечественницы Айгуль Тати, Анна Цой и Мукарам Авахри, уверенно делающая первые шаги в балетном сочинительстве, Надежда Калинина (Санкт-Петербург), знаток индийского танца Асанга Дамаск (США) и эксперт в области современной хореографии Пол Гордон Эмерсон (США). Каждый из них проявил максимум изобретательности, варьируя всевозможные рисунки, разнообразя лексику, оживляя танец игрой с аксессуарами, заставляя работать на образ детали костюмов, бесконечно разнообразных по покрою и цвету. В сочетании с музыкой и хореографией, они создают зрелище сказочной красоты.

Осталось заметить, что художественной законченностью эта сказка обязана искусству исполнительниц. Грациозные восточные красавицы оказались мастерицами сольного и ансамблевого танца. Безупречно правильный рисунок, плавность переходов, синхронность движений при особой пластичности рук и корпуса превратили каждый номер в новеллу о прелести женщин, а весь спектакль — в поэму о таинственном, пленительном Востоке.

Поэтический ракурс предполагался, судя по названию, и в следующей работе коллектива — одноактном балете «Алем» — «Рождение красоты». Действительно, сама красота в образе прекрасной казахской женщины, представленной как центр столь же прекрасного мира, увенчивает балет. Эффектной зрелищностью впечатляет и весь спектакль, решенный как монтаж разнообразных картин, навеянных мифологией Казахстана. На сцене творят некое священнодействие Богиня-прародительница Ак Ене (именуемая также Священной матерью), жрицы — «стражницы земных врат» и разнообразные «души» во главе с Душой-Красотой мира и ее двумя ипостасями — светлой и темной. Рядом с главными героинями балета — еще целый сонм персонажей-оберегов, коней и прочих существ, «населяющих древо мира». Мистическое древо, явления природы — огонь, вода, снег, и т. д. и даже грандиозные творения человеческих рук (нечто наподобие дольменов) сменяют друг друга на экране в глубине сцены (компьютерная графика

Леонида Басина). Вкупе со световыми эффектами и выразительным музыкальным сопровождением получается завораживающее зрелище. Одно из измерений пространства в таинственном действе являет хореография.

Московский балетмейстер Никита Дмитриевский умело и находчиво смешивает движения классического танца со свободной пластикой и элементами современных танцевальных стилей, логично чередует различные ансамблевые и кордебалетные номера. Однако происходящее на сцене лишь по касательной соотносится с тем, что изложено в программке. Там «краткое содержание» выглядит подробным и при том довольно сумбурным описанием непростого сюжета со множеством перипетий. На сцене же действие сводится к тому, что некая мировая Душа вместе со своей темной и светлой ипостасями, прежде чем обрести земную оболочку, проходит через ряд испытаний.

Мытарства трех Душ, как и моменты успокоения, демонстрирует кордебалет, контролируемый Богиней-предводительницей Ак Ене и ее четырьмя помощницами. Танцовщицы кордебалета, меняя костюмы, преображаются в «светоносных пери», или с помощью аксессуаров иллюстрируют некоторые моменты действия, однако понять происходящее без помощи словесных разъяснений невозможно. Но и программка не поможет обнаружить в кульминации балета «демонов зла» и «войско Хаоса», бьющихся с Ак Ене и жрицами не на жизнь, а на смерть. Перед нами все те же жрицы, только ненадолго набросившие поверх своих одеяний длинные черные покрывала, и все тот же кордебалет в тех же, что и прежде, костюмах — красный верх и короткая черная юбка. Все также танцовщицы кордебалета и солисты поочередно или вместе выполняют ряд пластических комбинаций в быстром темпе, но никаких признаков боя нет и в помине.

Вывод очевиден: задумывался сюжетный балет с разветвленной драматургией (авторы либретто — Бахыт Каирбеков и Никита Дмитриевский), а получилось танцевальное шоу — отнюдь не развлекательное, оригинальное и высококачественное во всех компонентах. Зрелищному жанру отвечает превосходное оформление (сценография и компьютерная графика — Леонида Басина, художник по костюмам — Ася Соловьева, художник -орнаменталист — Светлана Иванова), и колоритное музыкальное сопровождение, составленное из номеров с национальным колоритом и с мелодикой европейского стиля (композиторы Арманд Амар и Булат Гафаров), и мастерство исполнительниц, успешно освоивших новую для них, достаточно сложную хореографию.

Вероятно, «Алем» будет производить большее впечатление, если сократить несколько затянутые номера и найти место хотя бы для одной ярко освещенной сцены. Постоянный полумрак хотя и способствует таинственности зрелища, но утомляет глаз однообразием, притупляя восприятие.

Это пожелания на будущее, а сегодня можно поздравить юный коллектив (и по дате рождения и по возрасту артисток балета) и его художественного руководителя Алилу Алишеву с интересной, многообещающей премьерой. Представленные петербуржцам «Восточная рапсодия» и «Алем» демонстрируют самобытность талантливой труппы и безусловно имеют все шансы стать визитной карточкой «Astana Ballet».

УДК 792.8.

В. О. Чушкина

МАСТЕРСКАЯ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ (В РАМКАХ XIV МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ БАЛЕТА «МАРИИНСКИЙ»)

В апреле 2014 года в рамках ежегодного балетного фестиваля «Мариинский» во второй раз состоялся вечер современных постановок «Мастерская молодых хореографов». За два года существования проект обрел свой формат — в большом концерте молодые авторы, уже проявлявшие себя в качестве постановщиков, и те, что приступают к сочинению танца впервые, представляют оригинальные танцевальные миниатюры.

В 2014 году участников было восемь: пятеро из них — танцовщики Мариинского балета. Мариинский театр, будучи организатором проекта, стремится отыскать таланты, в первую очередь, в недрах собственной труппы и не проводит предварительного отборочного конкурса, «своим» предоставляя своеобразный карт-бланш.

Подавляющее большинство участников не имеет профильного образования. В нынешнем году в проекте был заявлен только один дипломированный балетмейстер, Ксения Зверева. Однако отсутствие профильного образования — не критерий отбора, а скорее, неизбежность, с которой приходится мириться, поскольку отчетные концерты выпускников балетмейстерского отделения Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в последние годы новых талантов не открывают. Так интрига, на которой построен проект, обретает остроту. Появился ли на петербургской балетной сцене новый хореограф-самородок — вопрос, который вызывает волнение и заставляет обратить внимание на проект.

В 2013-м «Мастерская» преподнесла петербургской публике балетмейстера Антона Пимонова. После дебютной «Хореографической игры 3х3» Пимонов в течение сезона поставил два спектакля в театре им. Л. Якобсона, а в плэйлисте «Мастерской-2014» из разряда «молодых» переместился в разряд «состоявшихся»: его работа «Inside the lines» стала аперитивом большого гала-концерта закрытия фестиваля балета и теперь номинирована на премию «Золотой софит» как лучший балетный спектакль малой формы.

В концерте «Мастерской молодых хореографов» были в соответствии с иерархией балетной сцены хореографы «кордебалетные» — новобранцы, которым зрители и критики были готовы прощать огрехи и рассматривать их достижения в перспективе, и хореографы-солисты — умелые, от которых ожидали качественной работы и победы над собственными прошлыми недостатками постановщика. В числе «солистов» были Антон Пимонов, Юрий Смекалов и Владимир Варнава.

Работу Пимонова ждали на вечернем Гала. Потому с небрежностью признанного хореографа, ставившего и в Большом, и в Мариинском и за рубежом, во главе «молодых» в 2014 году победоносно шествовал Юрий Смекалов. Он представил

легкий набросок хореодрамы: получасовой одноактный балет «Камера обскура» по роману Набокова стал его десятой постановкой за балетмейстерскую карьеру.

Пять лет, на протяжении которых Смекалов (в прошлом солист театра Бориса Эйфмана, а теперь — солист Мариинского) пробует силы в сочинительстве хореографии, в его работах мелькают стилевые призраки балетов Эйфмана. Свою первую крупную работу «Предчувствие весны» (2010) Смекалов даже намеренно создавал такой, чтобы ее сравнение с постановками бывшего работодателя было неуместно. Но постепенно, в поисках собственного балетмейстерского почерка, бумерангом к Эйфману вернулся. В «Камере обскура» из стилевых полутеней вырисовался ясный абрис — Смекалову нравится следовать за Эйфманом. И, кажется, на территории эйфмановской хореодрамы ему любо поистине все: мелодраматизм сюжетов, эффектность театрального действа, акробатизм танца, предельная доступность сценического высказывания.

Чтобы не быть уличенным в копировании, Смекалов перекраивает «под себя» «идеальное лекало» эйфмановского спектакля: в целости перенимая только хореодраматическую модель, употребляемую Эйфманом, — в центре «Камеры обскура» Смекалова четыре героя (Бруно Кречмар, его жена Аннелиза, любовница Магда, художник Горн) и кордебалет как отдельный персонаж.

В романе Набокова балетмейстера интересуют только любовные перипетии. Главный герой Бруно Кречмар (Владимир Шкляров) разрывается между желанием поддаться вспыхнувшему чувству к Магде (Мария Ширинкина) и долгом перед женой (Анна Лавриненко) и дочерью. Кречмар уходит из семьи, за что, по мысли Смекалова, и будет в итоге наказан — физически и духовно ослеплен. В спектакле нет автоаварии, сцен измены Магды; от чьего выстрела в финале погибает Кречмар тоже остается неизвестным. Горна сам Смекалов изображает похожим на сутенера, Магду представляет его любовницей-шлюхой. Кречмар оказывается обманут и конкретными бесчестными людьми, и миром, сулящим удовольствия.

Балет, лишенный стержня морали, для Смекалова невозможен. В «Мойдодыре» (2012, Большой театр) главная мысль спектакля звучала так: «Если ты будешь отрицать социум, никакая дружба с противоположным полом тебе не светит, важно сохранять внешнюю и внутреннюю красоту» [1]. В «Заводе Болеро» (2010, Мариинский театр), где действие разворачивалось вокруг борьбы чистой души с грехами, Смекалов говорил о необходимости каждого человека сопротивляться соблазнам окружающего мира. Даже для представленного в рамках предыдущей «Мастерской» балета «Intensio», действующими лицами которого были Лес, Газ, Нефть и три горняка-дровосека («Интенсификаторы») хореограф сочинил слоган: «Защищайте природные ресурсы». Эйфману, в отличие от Смекалова, чуждо столь откровенное морализаторство, он любит загадать зрителю загадку, не давая даже в финале однозначного ответа, и в каждом из своих балетов сокрушается: мир несовершенен. Смекалов, напротив, стремится объяснить — жизнь героев такова, потому что они ведут себя неправильно. И тут же предоставляет рецепт: в одном случае, — мыться, в другом, — не рубить лес, в третьем, — не изменять женам.

Классику эйфмановского балетного сюжета — любовные противоречия на фоне противоречий творческих («Чайка», «Роден», «Чайковский»), исторических

(«Красная Жизель», «Русский Гамлет») или нравственных («Карамазовы») — Смекалов тоже адаптирует. Он прямолинеен в высказывании. И если у Эйфмана две сюжетные линии обеспечивают спектаклю маломальский смысловой объем, Смекалов разработкой только одной сюжетной линии делает свои постановки более, чем у Эйфмана, примитивными.

Случайно или намеренно Смекалов в «Камере обскура» обнаруживает и другие бреши эйфмановской балетной формулы. Высококачественной классической музыке (которая для Эйфмана — лучший и самый эффектный эмоциональный фон и в то же время дурман для зрительского сознания, создающий ощущение глубины тревожащих хореографа тем), Смекалов предпочел сочинения Александра Маева, прежде писавшего саундтрэки к российским сериалам, а в сотрудничестве со Смекаловым открывшего в себе потенциал балетного композитора. Только все, на что оказался способен Маев в «Камере обскура», — это четыре мелодические разработки тем четырех главных героев, снабженные аранжировкой. Недостатки спектакля она скрыть не в состоянии. Так в центре внимания неизбежно оказывается хореография, обязанная пленить зрителя без поддержки музыки. Столь неосторожен Эйфман едва ли бывал, Смекалов оказался более самонадеян.

Стиль танца Эйфмана Смекалов модифицирует. В «Камере обскура» эффектные «эйфмановские» позы и поддержки (надрывные женские шпагаты, трагические изломы рук, страдальчески глубокие парные плие) разбавлены узнаваемыми, цельными элементами классического танца. Этот танцевальный надрыв, пластическую гущу, Смекалов смешивает с классикой, ставит девушек на пуанты, в танцевальный язык юношей внедряет позы классического танца. Так он смягчает истеричность эйфмановской хореографии, делая ее менее, чем у Эйфмана, впечатляющей, но более танцевальной. Однако это относится только к пластической разработке главных партий. Включенный в спектакль на правах еще одного героя кордебалет (опять реверанс Борису Эйфману и советскому драмбалету) — то ли общество, то ли слуги времени и судьбы, тайные свидетели человеческой жизни — своим танцем обнажает беспомощность хореографа в работе с ансамблем. Прыжок, приседание, руки, поднятые к небу, приложенные к сердцу, — все пластическое ассорти танца артистов Мариинского театра. Танцевальная беспомощность кордебалета вкупе с бедностью музыки оставляет впечатление о балете как о фантике без конфеты. Хореография, теряя эффектность и не обретая иных качеств, становится пресной.

Сущность творчества Бориса Эйфмана когда-то кратко резюмировала балетный критик Татьяна Кузнецова: «Никто так артистично, — пишет она, — не умеет выдать банальность за откровение, китч — за смелость высказывания, ходульность — за истовое „не могу молчать“» [2, с. 50]. Смекалов мыслит категориями спектакля Эйфмана и хочет быть его благодарным учеником, но не копией. Однако попытки раздвинуть границы эйфмановской балетной модели не приносят ошеломляющего успеха. При всем том, ценно, что Юрий Смекалов продемонстрировал свою индивидуальность в среде молодых балетмейстеров: его хореография узнаваема, а сам автор имеет четкий творческий ориентир в лице Бориса Эйфмана и движется к нему.

От Смекалова, пробующего свои силы в качестве хореографа уже пять лет, ждали внятного хореографического высказывания безо всяких скидок на «молодость» и неопытность. От другого «балетмейстера-солиста» Владимира Варнавы — просто очередной качественной постановки, ведь упрекнуть его в несостоятельности едва ли можно, а оправдываться за что-то у него уже нет необходимости.

Выпускник Ханты-Мансийского филиала Московского института культуры, несколько лет артист Пермского театра оперы и балета, а теперь просто «свободный художник» Владимир Варнава — хореограф, к чьему творчеству сегодня приковано пристальное внимание людей, увлеченных современным балетом. В «Мастерской» он, как и Смекалов, участвовал во второй раз. Ключевое слово для оценки его творчества — самостоятельность. Хотя сам Варнава вписан в контекст «современных, молодых и перспективных» постановщиков, он всегда находится чуть поодаль от балетного мейнстрима.

Варнава формирует собственный хореографический контекст, в котором каждая работа существует по одним и тем же непреложным законам, диктующим и критерии ее оценки. Он пробует себя в разных жанрах, а в своих работах поднимает не глобальные общечеловеческие (как например, Смекалов), а жизненные, порой очень сентиментальные вопросы. В прошлом году на «Мастерской» хореограф рассказывал о том, что в жизни каждого из нас есть человек, подобный ангелу-хранителю, в нынешнем — о том, что у каждого из нас своя правда.

В течение года, прошедшего с прошлогодней «Мастерской» и премьеры «Окна в середину зимы», Варнава выпустил балет «Пассажир». Соавтором постановки стал Максим Диденко — театральный режиссер с большим опытом постанови пластических спектаклей, и балет действительно по-режиссерски просто, но крепко сшит. Доля драматического в нем, пожалуй, равняется доле хореографического. Повлияло на то участие в постановочном процессе режиссера или определяющим стал факт, что в основу балета лег литературный сюжет, но танец здесь спаян с драмой, и настолько органично, что ни одна из составляющих не подавляет другую. Повесть А. Натомб «Косметика врага» если и предполагает сценическое освоение, то в формате камерного спектакля (в доказательство тому — спектакль-диалог Романа Козака в театре «Сатирикон», 2005). Здесь два главных героя: Ангюст, которого исполняет Владимир Дорохин, и Демон Текстор, воплощенный самим хореографом Владимиром Варнавой. На сцене появляется и умершая жена Ангюста Изабель (Мария Зинькова), воспоминание о которой посещает героя Владимира Дорохина.

Для современной хореодрамы значение актерской игры в спектакле чрезвычайно велико. Характер персонажа здесь раскрывается благодаря верному актерскому существованию в роли, но не благодаря танцу. Танец — это язык, на котором общаются между собой герои, а со зрителем — артисты. Права критик Анна Баркова, утверждающая, что именно из актерской игры, «а не собственно из хореографического текста, зритель получает едва ли не большую часть информации. И не будь Варнава так фантастически виртуозен (в роли Демона, — примечание В.Ч.), не будь этого сумасшедшего драйва и ошеломляющей натуралистич-

ности, не сложилась бы эта бесовская роль, и тогда спектакль утратил бы многое, даже, может быть, слишком» [3].

Созданная для первой «Мастерской» танцевальная миниатюра «Окно в середину зимы», не имела четкого сюжета, но жанру танцевально-драматического спектакля тоже была близка.

Исходная коллизия там существовала в качестве зерна, из которого прорастал бессюжетный, но драматически осмысленный танец. Тот же прием, только нагруженный необходимостью излагать сюжет, а значит с обязательным элементом актерской игры и пантомимой взамен абстрактному жесту, — в «Пассажире».

«Окно в середину зимы», по драматургии концерта «Мастерской-2013» поставленное тогда последним в череде номеров, оказалось одним из лучших сочинений вечера. «Окно» пленило самобытностью, на фоне балетных номеров, стереотипно решенных в классических танцевальных формах, стильностью, цельностью впечатления и глубиной авторского высказывания — невозможного быть проговоренным словами, но понятного на уровне чувств, — и многозначностью, которой гипнотически привлекателен танец. Подчиняла и завораживала музыка — шумы, ауканья, свист, составленные в коллаж с мелодичными композициями. Гипнотизировал рваный, синкопированный ритм танца, бесконфликтное сожитие мелкого бытового жеста (типа почесывания руки) и широких мазков классических прыжков. Во всем, в музыкальном, хореографическом текстах, в том, как проявлялась и исчезала подвластная смысловому дешифрованию танцевальная лексика, была какая-то драматически напряженная, но медитативная неуравновешенность. Все то же было в позах и переходах от позы к позе, грозящих исполнителям ежесекундной потерей равновесия. Не в пример законам форсайтовского «In the Middle», где постоянная смена центра опоры столь же поэтична, сколь и ее неизменность в классическом танце. У Варнавы ежесекундная потеря равновесия — прием, проработанный на всех уровнях спектакля. В балете есть главная героиня, «девушка, и эту девушку по жизни ведет некий молодой человек, — рассказывал в интервью Варнава, — как некоторых людей по жизни ведут другие. И когда эти люди их оставляют, те подкашиваются судьбой, жизнью» [5].

Постепенно в постановках, не имеющих в основе литературного источника, Варнава приходит к необходимости пояснять зрителю исходную коллизию: в «Сохраняйте спокойствие» (март 2014) он включил вербальный текст в качестве пролога. Идейная наполненность «Окна в середину зимы» (март 2013) едва ли оказалась понятна тем, кто не слышал интервью хореографа. Поскольку названия миниатюр Варнавы не дают ключа к разгадке, они поэтичны и абстрактны. (Другое дело — «Пассажир». Пассажир — это и Демон внутри Ангюста, его второе «я»; наряду с тем действие спектакля происходит в аэропорту, где пассажир Ангюст ждет вылета).

Варнава, кажется, мечется между сюжетным и бессюжетным танцем, желая уметь ставить и то, и другое, не закостенеть в одном русле. (Его первый спектакль «Пульчинеллы» на музыку Игоря Стравинского в Пермском театре был сюжетным). Но потребность предуведомить зрителя, прояснить премудрости собственного

замысла, свидетельствует о том, что на лоне сюжетной хореографии он чувствует себя гораздо комфортнее.

У «Пассажира» Татьяна Кузнецова и вовсе обнаружила родство с «эйфмановской» хореодрамой, объяснив, что «Пассажира» «едва ли можно причислить к contemporary dance из-за избыточной театральности: балетное прошлое постановщика и исполнителей напоминает о себе не только диковатыми в этом контексте перекидными и классическими партерными rond de jambe, не только поддержками, перекочевавшими с традиционной сцены, и акробатическими фляками и переворотами, давно присвоенными балетом. Сам тип театральной игры — с интенсивным акцентом на мимику, гипертрофированной истошностью жестов и мизансценами, иллюстрирующими суть происходящего, — характерен для таких почтенных мэтров балетного театра, как Борис Эйфман» [6]. Только Эйфман слишком любит собственную хореографию, чтобы когда-то позволить артистам игрой затмить танец или уровнять две составляющие. Нельзя не согласиться с Татьяной Кузнецовой в главном: природа этого спектакля — драмбалетная, но перед нами новый принцип взаимодействия драматического и танцевального, свежий, не пропитанный нафталином ушедшей эпохи, а значит — актуальный.

Ко всем прочим достоинствам хореографа Варнавы не мешало прибавить еще одно — он обладает чувством юмора. В его работах смех существует ради контраста с драматизмом жизни, который Варнава ощущает остро. Для «Сохраняйте спокойствие» «Мастерской-2014» это характерно. В авторском предисловии Варнава завлекает внимание зрителя, снимая с себя всякую ответственность за любые совпадения с реальными историями влюбленных — ведь разговор пойдет о мужчине и женщине, — а метод, по которому создана миниатюра, называет «методом свободных ассоциаций».

Миниатюра делилась на две части: историю мужчины и историю женщины. Мужчина (Василий Ткаченко с приклеенными усами, в гольфиках, рубашке мороженщика и клетчатой юбочке) рассказывает, что его зовут Виктор, что он никогда не врет и сообщает какое-то количество бытовых подробностей о собственной жизни. Все театрализовано — артист на стуле, в нелепом костюме, в свете софита, голос откуда-то из-за сцены (подразумеваем, из глубины сознания героя) предлагает краткий экскурс в жизнь Виктора. И вот они с девушкой (Злата Ялинич), одетой точь-в-точь, как он, под лубочные щипковые мелодические «заигрывания», легко синхронно пританцовывают. Только вот девушка начинает отставать, танцевать по-своему, подставляет ему рожки и убегает. Герой уходит тоже. И вот его стул занимает Она (Злата Ялинич) уже в черном полукомбинезоне, ее зовут Лена, она стабильна, на генетическом уровне не переносит ложь, а мужа ее зовут Борис. И выходит на этот вызов все тот же Василий Ткаченко, то ли Виктор (который, вспомним, никогда не врет), то ли Борис, то ли любовник, то ли муж, то ли из прежней истории, которая только что прервалась, то ли из новой. То ли Варнава утрировал мысль, будто эти люди предельно не понимают друг друга. Вторая часть — из трех дуэтных номеров, драматичная, печальная в темных тонах. Вначале партнеры доверяют друг другу, в финале Она, как паучиха, цепляется за юношу во всех поддержках.

На этом Варнава обрывает рассказ.

В «Сохраняйте спокойствие» жаждущему классической балетной гармонии сознанию хотелось хотя бы дуэтного танца в финале, да и затем, чтоб простонапросто стало понятно, чем разрешилось непонимание героев — примирились они, разошлись или и вовсе не имели друг к другу никакого отношения. Но заключительной части не было. И в воздухе повис вопрос: «к чему все это?». И если финал открыт, где же располагающее к тому начало? Рядом со спокойствием, которое велел сохранять Варнава, поселилось недоумение. «Фляк» на «Мастерской» выкинул тот хореограф, от которого меньше всего этого ожидали.

Все же у хореографа Варнавы есть то редкостное, чего нет у других «молодых» — свой стиль: в пластическом тексте много мелких жестов (прищелкнуть пальчиками, почесаться, подставить рожки партнеру), завернутых поз с поломанными линиями (оттопыренный зад, ноги, принимающие, например, неведомое положение между классическим арабеском и «народным» захлестом). Ему хочется, чтобы танец легко танцевался и легко воспринимался, и практически нет в его балетах усложненных классических поз и прыжков, а вместе с тем перебарываемого исполнителями напряжения. Сама природа его пластики — не классическая, корни ее — в народном танце и модерне с глубокой, почти экстатичной, проникновенностью, и эмоциональной обостренностью. И вроде бы для того, чтобы быть причисленным к стану танц-театральных, Варнава слишком классичен и хореографически уравновешен, но для балетной хореографии в его танце слишком много пластической раскованности.

В числе «кордебалетных» хореографов был ученик Академии русского балета им. А. Я. Вагановой четырнадцатилетний Максим Севагин с густонаселенной «Венгерской рапсодией» и единственный на всем конкурсе дипломированный балетмейстер Ксения Зверева с лиричным дуэтом «Парящие».

Максим Севагин, решивший не размениваться на пустяки — лирические вдохновенные концертные дуэты, каких на сцене и так много — взялся за венгерскую рапсодию Листа и задействовал в номере семнадцать (!) артистов. Все они — учащиеся и студенты Академии — будто сбежали из блестящих балетов Мариуса Петипа (в кипельно белых и усыпанных стразами костюмчиках, танцевали маленькие Раймонды и Жаны де Бриены). Придумывал костюмы и световое оформление сам Максим Севагин, а хореографию за него — все балетмейстеры, что за долгую историю существования балетного театра, брались за постановку венгерских танцев.

Если Севагин предпочел музыку тематическую, с национальным колоритом, девушка-хореограф Ксения Зверева остановила свой выбор на мелодраматической, берущей за душу «Ave Maria» Джулио Качинни и тем самым заочно обеспечила своему номеру благодарный прием публики. «Парящие» сложились как концертный номер, пригодный для исполнения на гала-концертах и всевозможных конкурсах балетных исполнителей. Танцевали юноша (Наиль Еникеев) и девушка (Анастасия Лукина); хореография классична, стандартна по пластическому языку. Но миниатюра смотрелась на одном дыхании, не видны были усилия хореографа и «швы», не было неловкостей в исполнении — а значит, Зверева была честна с артистами и сочиняя ориентировалась на их возможности. Влюбила

в «Парящих» эмоциональная музыка. Не ставший вдохновенным откровением, номер засвидетельствовал мастерство своей создательницы в сочинении дуэтного танца.

Мариинский десант на конкурсе представляли также артисты кордебалета Ирина Толчильщикова и Илья Живой.

В предыдущем сезоне Илья Живой (тогда Илья Петров) обратился за вдохновением к работам Анжелена Прельжокажа и Иржи Килиана, в нынешнем сконцентрировался на диалоге только с Прельжокажем. Назвав свое новое творение на французский манер «Adulte», «взрослый», автор, возможно, намекал на сложность тем, поднятых в балете, а может, и на то, что с предыдущей «Мастерской» как хореограф вырос и осмелел. И то и другое оказалось справедливо.

В его балете два главных героя — мужчина и женщина. Действие разворачивается после их встречи в лабиринтах прельжокажевского Парка. Молодой композитор Тося Чайкина создала музыкальную ткань спектакля из собственных работ и сочинений Моцарта. Живой, в свою очередь, противопоставил музыкальной гармонии Моцарта дисгармонию чувств и танца главных героев, которые пытаются научиться жить вместе. Они мучают друг друга, устраивают испытания и пробуют разобраться в собственных ощущениях, избавиться от призраков прошлой жизни. Живой создает балет четырехчастным, в первой картине осуществляя переход из мира Прельжокажа в другую танцевальную реальность, вплетая в «Adulte» пластические фрагменты из «Парка». Его спектакль неоднороден хореографически, смыслово, а сам молодой балетмейстер в эйфории стилевого хаоса не желает отказываться от внезапных находок, все отправляя в котел авторского балета. В результате, безусловный прогресс Живого по сравнению с прошлогодней постановкой «Е 2. Едва. Hardly», где едва ли был даже танец — только глубокомысленные передвижения артистов по сцене, — и все тот же комплекс ошибок, связанных с незнанием принципов построения мизансцен, пока стандартно развитым пластическим воображением, необученностью танцевально откликаться на музыку.

Коллега Живого по кордебалету Мариинского театра Ирина Толчильщикова в нынешнем году впервые пытала счастье в качестве балетмейстера. Ее хореографическая миниатюры была тоже о любви, но романтичной и возвышенной. Легкими жестами и пластическими намеками она пробовала показать невесомость чувства и его хрупкость, но продемонстрировала собственную нерешительность постановщика, вместо утонченного чувственного балета предоставив зрителям монотонный опус. Во многом такой эффект обеспечила музыка Макса Рихтера со слабыми мелодическими колебаниями центральной скрипичной темы. Миниатюре не хватило танцевального и музыкального объема.

В постановке Ирины Толчильщиковой с многообещающим названием «Игры разума» три персонажа. Как и в балете Смекалова, у Толчильщиковой разворачивалась история мужчины, правда, лишенная гнета морали. Мужчина (Владислав Шумаков) не мог выбрать, с которой из двух девушек (Нелли Смирнова и Ирина Толчильщикова) предпочел бы остаться. Одна — темпераментная, другая — нежная, но хореограф твердо дает понять, что именно вторая ему предназначена.

Только юноша вместо того, чтобы отдаться порыву, слишком долго раздумывает (к чему, видимо и относится название) и в результате остается один.

Ирина Толчильщикова с усердием принялась за новое дело и получила, для дебютантки, положительный результат. Разговор об индивидуальном стиле краток — все пластические изыски — плоды классической «мариинской» хореографии. Но от балета Живого сочинение Толчильщиковой отличается как стилевой сдержанностью, так и хореографической избирательностью.

Постановки Живого и Толчильщиковой явственно обнаружили отсутствие специального образования у их авторов. Живой и Толчильщикова сочиняют, полагаясь на интуицию. Но постижение законов танцевального спектакля в процессе постановки оказывается чревато гигантскими просчетами, обнажающими низкий уровень культуры молодых и заштампованность их мышления. Толчильщикова, как и Живой, допускает ошибки в организации пространства, в результате чего ее балет просто-напросто теряется в просторах сцены Мариинского-2.

В предыдущем сезоне проекта подобную проблему с завидной простотой решал тогда еще дебютант Антон Пимонов. В своем десятиминутном балете «Хореографическая игра 3х3», рассчитанном всего на шестерых танцовщиков, он ограничил танцевальное пространство для артистов шестью софитами на треногах. Это отвечало и пространственным задачам — сконцентрировать внимание зрителя на танце — и смысловым: «Хореографическая игра» рассказывала о любовной игре мужчин и женщин и одновременно была очень театральна, этот эффект и позволили подчеркнуть вынесенные на площадку софиты.

В 2013 году эта работа определила Антона Пимонова, давно выбывшего из числа перспективных исполнителей, в новом статусе, вновь перспективного и талантливого, но на этот раз хореографа. Просто и адекватно замыслу спектакля оформленное сценическое пространство было лишь одним из числа достоинств его дебютной постановки. Третья часть до мажорного фортепианного концерта Иоганна Петера Пиксиса, которая и воспалила воображение Антона Пимонова, написана в темпе allegretto scherzando, достаточно скором для танцовщиков. Shcerzando, в свою очередь, отмечает характер исполнения — «игривый». Пимонов сочинял балет «в музыку»: и если трудные фортепианные пассажи Пиксиса требуют от пианиста завидной цепкости пальцев, хореография Пимонова в свой черед требовала от танцовщиков завидной бойкости ног и умения выдерживать быстрые темпы. Правда, уравняв в правах юношей и девушек (и переобув последних из пуант в танцевальные тапочки), он заведомо вычеркнул из хореографического текста мелкую пальцевую технику для танцовщиц. Так что искристых, подобно фортепианным, пуантных пассажей в балете не оказалось. Но безостановочное танцевальное действие увлекало живостью и жизнерадостностью, скорой переменой поз, сочиненной неистертым воображением молодого хореографа. Тест на талант Пимонов выдержал, и не столько благодаря вкусно сочиненной и стильно поданной хореографии, поражала органичность, с которой хореограф существует в музыкальном тексте. Не количество новых танцевальных элементов определило его хореографом, а свободное пространство между атомами движений и поз, которое и позволило им соединиться вместе, чтобы стать танцем.

И хотя балет «Inside the Lines», увидевший сцену год спустя, тоже был включен в репертуар Мариинского, он не произвел равного по силе эффекта. От Пимонова ждали выплаты выданного в прошлом году кредита доверия.

За сезон он действительно утвердил себя в статусе хореографа — предприимчивый руководитель балета им. Л. Якобсона, Андриан Фадеев, пригласил Пимонова к участию в проекте «Лики современной хореографии». Привлекательно названный вечер одноактовок оригинального сочинения включает в себя три балета — два из них — в постановке Пимонова. «Iberia» (на музыку Клода Дебюсси) и «В темпе снов» (на музыку Сергея Прокофьева — сонату для скрипки и фортепиано № 2 ре мажор) вобрали в себя все исполнительские и зрительские впечатления Пимонова в Мариинском театре: от балетов Баланчина и «Кармен-сюиты» Альберто Алонсо до «Золушки» и «Concerto DSCH» Алексея Ратманского. И, кажется, именно хореография Ратманского больше всего нравится Пимонову, сочиненная будто на одном дыхании, в эйфории вдохновения, танцевальная и нефотогеничная. Такого непрерывного танцевального движения жаждет Пимонов. И потому его бессюжетный «Inside the Lines» — это, в первую очередь, отклик на «Concerto DSCH».

Балет «Inside the Lines» («внутри линий») по характеру тоже игровой — здесь много авторской иронии, насколько она возможна в бессюжетном балете. «Серый кабинет» сцены (как в балете «Chroma» Уэйна Макгрэгора) и артисты в сочных тонов разноцветной балетной прозодежде: трико и маечках — юноши, коротких платьицах — девочки. Почему балет назван «Inside the lines», Пимонов объяснял в интервью программе «Царская ложа» на телеканале «Культура»: в любом балете все строится на линиях, в своем — он отдает дань великим мастерам прошлого, Петипа, Баланчину, которые тоже работали с линиями танца. Но танец говорит за хореографа лучше. В первую очередь, Пимонов работает с линиями тел: придумывает танцовщикам перебежки в полуприсяде «вперед коленями» и с согнутыми спинами, представляет спектр позиций для рук, которыми артисты то неистово размахивают, то неожиданно неклассично сгибают на 90 градусов в локтях, кистях, загибают пальцы. Он находит для балета нестандартные поддержки (например, когда балерина в руках партнера висит вниз головой и делает обводку рукой), выстраивает танцовщиков в линию и тут же разрушает ее танцем, потому что в танце не должно быть успокоенности, только действие и вечное движение. В бессюжетный балет Пимонов пробует вакцинировать драматургию: разлучает две пары танцовщиков, приглашает одного артиста (Александра Сергеева) к сольному танцу, когда его отказывается принять в свой стройный ряд коллектив, но эти мудрствования не выдерживают проверки на логику, поэтому оказывается проще отказаться от попыток осмыслить спектакль и просто рассматривать танец. В поиске новых танцевальных поз и движений, Пимонов стал разрушать гармонию классического танца. Однако вместо новых или концептуально разрушенных старых танцевальных знаков получил все те же классические, но исковерканные, замятые, невыговариваемые. И как результат — скомканное впечатление от балета, и ощущение, будто артисты не танцуют, а мельтешат по сцене.

«Inside the lines» номинирован на «Золотой софит», и есть в этом жесте экспертного совета отчаяние, поскольку за неимением концептуальной работы приходится самостоятельно награждать ее теми достоинствами, которыми она вполне могла бы обладать, но не обладает. Не желая разочаровываться в прошлогоднем выборе «лучшего хореографа» «Мастерской», никто не решился признаться в том, что в балете Пимонова мало оригинальности.

Звезда нового хореографа в этом году зажглась над Максимом Петровым. Похвалы в его адрес звучали от зрителей на обсуждении работ после концерта «Мастерской», а спустя три месяца Максим Петров уже был указан в числе постановщиков нового оперного спектакля «Война и мир» в режиссуре Грэма Вика. Молодой хореограф сочинил простенький вальс для первого акта, а, значит, помимо зрителей на него обратило внимание и руководство театра.

Балет «Cinéma» не обладал впечатляющими хореографическими достоинствами. Успех Петрова обеспечило его окружение — все те, кто не сумел совладать с пространством Мариинского-2. Первый эпизод спектакля приковал к сцене уже рассеянное после бедных на выдумку номеров внимание. В темноте на заднике появилось огромное слово «Cinéma», написанное шрифтом, стилизованным под титры немого кино. Софит высветил печатную машинку, к которой один за другим подходили юноши в черных котелках и в свой черед ударяли по клавишам. Танцевальная миниатюра в целом была о любви, и главные герои в исполнении Андрея Ермакова и Виктории Брилевой в стандартных дуэтных зарисовках рассказывали о внезапно вспыхнувшем чувстве. В сочинении танца для центральных персонажей Петров не преуспел, в пластике шестерых юношей в котелках, всюду сопровождавших героев было куда больше выдумки. Телами они составляли автобус с водителем, на который не успевал персонаж Ермакова, потом железную дорогу; менялась их функция — они были и друзьями Юноши, и ухажерами Девушки, и простыми прохожими. Только сюжет вышел неясным: Юноша то ли видит во сне прекрасную барышню, то ли в реальности встречает ее ночью на автобусной остановке, ясно, что увлекается ею, но боится признаться в любви.

Максима Петрова признали начинающим перспективным хореографом, и это была обязательная мера. В среде «кордебалетных» хореографов хотелось найти самородок (потому номер Ксении Зверевой со всеми его достоинствами не брался в расчет) и он был найден. В схватке «солистов» неожиданно победила хореодрама Смекалова, подавившая бессюжетный опус Пимонова [7]. Это была идеологическая победа, ведь несмотря на все недостатки смекаловской постановки, она не заставила скучать. Хореографически не безусловно удачный балет, сочиненный на бедную музыку, но станцованный в костюмах, при декорациях и в присутствии кордебалета оказался более привлекателен, чем «танец как таковой» Пимонова. Русский глаз, пресытившийся в 1990-е и 2000-е бессюжетной западной хореографией (которую в просветительских целях настойчиво прививало зрителям и артистам прежнее руководство Мариинского балета), стосковался по сюжетному балету с танцовщиками-актерами и ощутимой дозой пантомимы. И в этом тоже заключается причина забвения «Парящих» Зверевой и похвал, выданных Максиму Петрову, представившему сюжетную миниатюру. Оправданной оказывается

и органическая потребность Владимира Варнавы снабжать собственные тематически отвлеченные миниатюры исходной коллизией и наброском сюжета.

Но если устремившийся в омут сюжетной хореографии Смекалов самонадеянно полагается на собственный режиссерский талант, Варнава в самостоятельной полнометражной работе, балете «Пассажир», привлекает к сотрудничеству профессионального режиссера.

По планам театра им. Л. Якобсона в текущем сезоне Антон Пимонов сочинит для труппы «Ромео и Джульетту» на музыку Сергея Прокофьева, а поможет ему театральный режиссер Игорь Коняев.

«...За десятилетия гонений ...драмбалет ...вымер: — констатирует Татьяна Кузнецова, — исчезли драматические режиссеры, знакомые с балетной спецификой и умеющие „разводить мизансцены" — то есть придумывать, что делать со слоняющейся по сцене толпой. Испарились балетмейстеры, ... знающие, как делать шлягерные номера и как „лепить образы" с помощью пантомимы» [2, с. 142]. Но балетный театр возвращается к опыту 1930–1940-х: появляются балетмейстеры, способные удовлетворить изменившиеся вкусы публики, и режиссеры, готовые балетмейстерам помочь. Логика безусловна. Если обучение ремеслу хореографа не предоставляет элементарной защиты от будущей профнепригодности, а хореографов «из народа», желающих сочинять по зову сердца, подводит интуиция, обнажая отсутствие элементарных знаний в профессии, на помощь вынужден прийти некто, владеющий этими навыками, — режиссер драматического театра.

И кажется, теперь главная интрига петербургского балетного сезона заключается в том, каким будет сюжетный балет Антона Пимонова, и какую модель современной актуальной хореодрамы предложит он. Похожей на ту, какую изобрел для «Пассажира» Варнава, употребляемую Смекаловым модель Эйфмана или концептуально иную. Стрелка балетного барометра направлена в сторону хореодрамы. Балетмейстеры взяли курс.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Моя сказка про Мойдодыра — триллер»: Юрий Смекалов о том, как заставить балерин танцевать мочалок / Беседовала В. Иванова // Известия. 2012. 21 дек. С. 10.
2. *Кузнецова Т.* Мариинский балет: взгляд из Москвы. М., 2013. 248 с.
3. *Баркова А.* Танцтриллер. URL: http://ptj.spb.ru/blog/tanctriller (дата обращения: 04.11.2014).
4. Окно в середину зимы. URL: http://www.youtube.com/watch?v=vD1cz1rxaSM (дата обращения: 04.11.2014)
5. *Кузнецова Т.* Трэш высшей пробы: «Пассажир» на «Золотой маске»// Коммерсантъ. М., 2014. 1 апр. С. 11.
6. См.: Федорченко О. Зрителям устроили разминку: Молодые хореографы на фестивале «Мариинский»// Коммерсантъ. СПб., 2014. 16 апр. С. 15.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Горина Т. Н.

ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

2 сентября 2014 г. МК получил в дар балетные туфли танцовщицы Гамбургской труппы Анны Поликарповой, выпускницы ЛАХУ им. А. Я. Вагановой 1989 г.

5 сентября 2014 г. в формате образовательного процесса открыта галерея портретов известных балетмейстеров (5 этаж – холл перед Репетиционным залом и коридор).

9 сентября 2014 г. в рамках празднований юбилеев педагогов-специалистов Академии открылись фотовыставки, посвященные творчеству Л. Н. Сафроновой и М. А. Васильевой.

13 сентября 2014 г. проведена экскурсия для педагогов хореографов из Китая.

16 сентября 2014 г. коллекция музея пополнилась следующими дарами: балетной обувью танцовщиков – народной артистки СССР И. А. Колпаковой, народного артиста СССР В. Г. Семенова.

19 сентября 2014 г. проведена экскурсия для представителей Фестиваля искусств из Лозанны (Швейцария).

22 сентября 2014 г. прошел показ фильма-балета «Спящая красавица», посвященный 80-летию народной артистки СССР Аллы Сизовой.

29 сентября 2014 г. гостями Академии стали педагоги и арт-менеджеры из Рижского хореографического училища.

30 сентября 2014 г. прошел открытый урок, посвященный премьере балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в хореографии Р. Захарова.

В процессе воссоздания мемориальной доски А. В. Ширяева в учебном театре Академии состоялась встреча с кинорежиссером В. В. Бочаровым (автором фильма «Запоздалая премьера» о творчестве танцовщика, педагога, хореографа Александра Ширяева).

20 рабочих дней в сентябре представителями Министерства культуры РФ в Мемориальном кабинете проводилась проверка фондов и документации.

3 октября 2014 г. МК посетил французский кинорежиссер Франсуа Озон (автор фильма «8 женщин» (2002 г.)), собирающий материал для съемки фильма о Рудольфе Нурееве.

6 октября 2014 г. состоялся вечер памяти Тахира Валеевича Балтачеева, заслуженного деятеля искусств РФ, солиста и педагога Кировского/Мариинского театра и Академии.

6 октября 2014 г. гостями Академии стали Ричард Кёрсон-Смит, режиссер BBC, снимающий фильм о Рудольфе Нурееве, и Елена Загревская, ТВ-продюсер.

7 октября 2014 г. МК посетил профессор Женевского университета филолог-руссист Жан Филипп Жаккар.

8 октября 2014 г. проведена экскурсия для педагогов Таллинского хореографического училища.

8 октября 2014 г. в МК компанией ТВЦ (Москва) осуществлялись съемки документального фильма об АРБ им. А. Я. Вагановой.

8 октября 2014 г. студентом магистратуры Д. Завалишиным подарен комплект фотографий М. Барышникова (ленинградского периода).

9 октября 2014 г. МК посетил сын художника Ю. Пугачева Арсений. В ходе встречи был атрибутирован ряд экспонатов отца.

9 октября 2014 г. студенты педфака в рамках дисциплины «Анализ художественного произведения» прослушали экскурсию на тему «коллекция скульптуры Академии».

10 октября 2014 г. в холле МК открылась выставка детского рисунка и поделок, посвященная пушкинским лицейским дням.

11 октября 2014 г. проведена экскурсия для делегация педагогов Берлинской балетной школы.

13 октября 2014 г. научный сотрудник СПб Театрального музея Р. Садыкова, ныне работающая над мемориальной экспозицией «Зал М. Петипа», встретилась с сотрудниками МК.

14 октября 2014 г. МК посетил московский балетмейстер Юрий Бурлака, познакомившийся с архивными материалами А. Ширяева.

15 октября 2014 г. В МК прошла обзорная экскурсия для студентов Педфакультета

15 октября 2014 г. гостями МКстали хранитель-коллекционер квартиры А. Я. Вагановой в Петербурге Николай Федоров и его жена, японская балерина Юкари Сайто. Супружеская пара пообещала подарить МК туфли балерины Е. Максимовой.

16 октября 2014 г. в холле Академии открыта фотовыставка к 85-летию А. Гридина, засл. артиста РСФСР, солиста Кировского театра.

17 октября 2014 г. В МК прошли 4 обзорные экскурсии для руководителей хореографических коллективов Ленинградской области.

20 октября 2014 г. гостями МК стали курсов повышения квалификации по дополнительной образовательной программе «Подготовка к обучению классическому танцу и методика преподавания классического и исторического танцев в младших классах».

20 октября 2014 г. в МК прошла запись интервью и. о. ректора Н. М. Цискаридзе для телеканала «Мир».

21 октября 2014 г. проведена экскурсия для президента и артистического директора японской ассоциации балетных педагогов профессора Этсюро Сатоми.

23 октября 2014 г. прошел показ фильма «Антон Иванович сердится» к 125-летию А. А. Орлова, засл. артиста РСФСР, участника Дягилевских сезонов, артиста оперетты и киноактера.

24 октября 2014 г. весь день осуществлялись съемки фильма кинокомпании ТВЦ о нашей Академии

25 октября 2014 г. проведена обзорная экскурсия для членов Литовского Сейма.

25 октября 2014 г. состоялось вручение дипломов участникам курсов повышения квалификации по дополнительной образовательной программе

«Подготовка к обучению классическому танцу и методика преподавания классического и исторического танцев в младших классах».

27 октября 2014 г. с музейной коллекцией познакомилась директор балетной школы г. Штейгербалд-Жолли Терез Одиль Пьереш Мари.

27 октября 2014 г. и. о. ректора Н. М. Цискаридзе провел экскурсию для спонсоров Академии.

28 октября 2014 г. состоялось методическое совещание педагогов-специалистов.

29 октября 2014 г. прошел открытый урок к 125-летию А. А. Орлова, заслуженного артиста РСФСР, участника Дягилевских сезонов, артиста оперетты и киноактера.

29 октября 2014 г. коллеги и ученики собрались для чествования одного из старейших педагогов Академии, профессора кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Ирины Александровны Трофимовой (к 85-летию со дня рождения).

29 октября 2014 г. МК пополнился даром от Маргариты Куллик в виде бронзовой статуэтки балерины Натальи Дудинской в роли Китри.

30 октября 2014 г. Прошли съёмки кинокомпании Би-Би-Си фильма о Рудольфе Нурееве, в котором Н. М. Цискаридзе давал интервью.

31 октября 2014 г. МК посетил Рэйф Файнс, знаменитый британский актер и кинорежиссер. Актера заинтересовали материалы МК по Рудольфу Нурееву.

ВАЖНЫЕ СОБЫТИЯ ДЕКАБРЯ 2014

8 декабря ректор АРБ Н. М. Цискаридзе принял участие в церемонии закладки «капсулы времени» с посланием Е. В. Образцовой к потомкам в стену здания будущей Международной Академии музыки в Гостином Дворе:

«Мои первые годы в Большом театре совпали с периодом активной творческой деятельности Образцовой, и уже тогда блистательная Елена Васильевна находила время, чтобы поддержать нас, молодых артистов. Для меня большое счастье принимать участия в любом проекте Образцовой. 21 год я проработал рядом с Еленой Васильевной в Большом театре и был в хороших отношениях с ее мужем — дирижером Альгисом Жюрайтисом. Это очень важная страница не только моей творческой биографии, но и всей моей жизни».

В церемонии также приняли участие: заместитель председателя правительства РФ Ольга Голодец, оперная певица Анна Нетребко, первый обладатель Гран-при Международного конкурса Елены Образцовой Юсиф Эйвазов, солист Мариинского театра и Метрополитен-опера Ильдар Абдразаков.

В тот же день Н. М. Цискаридзе принял участие в круглом столе «Актуальные проблемы творчества и поддержки молодых хореографов: взгляд в будущее мирового балета», состоявшемся в Академии танца Бориса Эйфмана в рамках III Международного культурного форума.



Фото М. Садчикова (мл.)



Фото Е. Матвеева

В круглом столе участвовали: заместитель председателя правительства РФ Ольга Голодец, балетный импресарио Сергей Данилян; художественный руководитель Большого канадского балета Монреаля Градимир Панков; глава секции балета британского Круга критиков Грэм Уоттс; директор и художественный руководитель Китайского национального балета Фень Инь; директор Польского национального балета Кшиштоф Пастор; начальник отдела перспективного планирования и специальных проектов Большого театра России Ирина Черномурова. Дискуссия получилась живой, содержательной и даже острой. Одни участники призывали начинающих деятелей балетного искусства к большей профессиональной активности, в то время как другие парировали: у молодых хореографов сегодня по объективным причинам не так уж и много возможностей для творческой самореализации.

Подводя итоги круглого стола, модератор дискуссии Борис Эйфман подчеркнул: «Молодой творец — дабы стать подлинной величиной в искусстве — должен работать рядом с признанным мастером, чей дар будет питать и вести его. Без диалога между поколениями художников невозможно глобальное творческое развитие. С другой стороны, необходимо поддерживать художественную индивидуальность молодых талантов».

СТУДЕНТЫ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ — ЛАУРЕАТЫ ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ХОРЕОГРАФОВ-2014 (НОМИНАЦИЯ «ХАРАКТЕРНЫЙ И НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ»)

В конце ноября в Москве был завершен Всероссийский конкурс артистов балета и хореографов. Учрежденный Правительством РФ и Министерством культуры РФ по инициативе выдающегося деятеля современного балетного искусства Юрия Григоровича, Конкурс проводится с 2013 г. в целях выявления молодых перспективных исполнителей и хореографов. Также Конкурс призван продолжить традицию регулярного проведения в нашей стране Всесоюзных конкурсов артистов балета и балетмейстеров, которые в своё время открыли миру целую плеяду выдающихся исполнителей и талантливых балетмейстеров.

В 2014 году конкурс проводился по двум номинациям:

– Характерный танец (в музыкальном театре);
– Народно-сценический танец (в концертном исполнении).

В каждой номинации состоялось по два тура, которые прошли 22 по 27 ноября на сцене Московского государственного академического детского музыкального театра им. Н. Сац.

В течение недели любители балета могли наблюдать за соревнованием молодых танцовщиков из Москвы, Санкт-Петербурга, Астрахани, Дербента, Казани, Кемерово, Краснодара, Красноярска, Нальчика, Новосибирска, Улан-Удэ, Уфы, Элисты, Якутска и Ярославля. До финального тура дошли 53 участника.



О. Макарова, Н. Кирбитов.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой



Н. Ксенофонтов.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой



Лауреаты и их педагоги.
Фото из архива АРБ имени А. Я. Вагановой

В состав жюри недавно завершившегося конкурса входили авторитетные российские хореографы, ведущие солисты русского и мирового балета, педагоги, руководители театров, видные деятели хореографии. В числе членов жюри — народная артистка России, директор школы-студии при ГААНТ им. И. Моисеева Гюзель Апанаева, народный артист России, ректор Академии Русского Балета им. А. Вагановой Николай Цискаридзе, заслуженный артист России, народный артист СССР, Художественный руководитель театра «Русский балет» Вячеслав Гордеев, народная артистка России, профессор, ректор МГАХ Марина Леонова, директор и художественный руководитель ГААНТ им. И.Моисеева Елена Щербакова и другие. Художественным руководителем Конкурса стал народный артист СССР, академик Юрий Григорович.

Среди лауреатов Конкурса в младшей группе — студенты Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Ольга Макарова (II премия, серебряная медаль) и Никита Кирбитов (II премия, серебряная медаль). Они исполнили «Венгерский танец» из балета А. К. Глазунова «Раймонда» (в постановке М. Петипа); номер

«Влюбленные» (музыка С. Кагана, постановка Л. Якобсона); «Фламенко» из балета А. А. Крейна «Лауренсия» (постановка В. Чабукиани); «Армянский танец» — номер, поставленный специально для конкурса В. Романовским на музыку А. А. Бабаджаняна. К Конкурсу студентов готовила педагог А. Васильева (в подготовке номера «Влюбленные» участвовал педагог актерского мастерства В. Е. Сергеев).

В старшей группе стал лауреатом Никита Ксенофонтов (I премия, золотая медаль). Он исполнил вариацию Остапа (гопак) из балета В. С. Соловьева-Седого «Тарас Бульба» (постановка Р. Захарова); вариацию Эспады и «Цыганский танец» из балета Л. Минкуса «Дон Кихот» (постановка Р. Гербека и Н. Анисимовой). Лауреата подготовил к Конкурсу педагог В. Сиротин.

В конкурсных выступлениях лауреатам помогали их партнеры, также студенты Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: Элина Камалова и Роман Малышев.

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой поздравляет лауреатов и их педагогов!

А. Б. Балецкая

ЗАМЕТКИ ОБ УЧАСТИИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ В МОЛОДЕЖНОМ ФЕСТИВАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ «ВЗЛЕТНАЯ ПОЛОСА»

Фестиваль «Взлётная полоса» — это конкурс молодых хореографов, который проходит с 4 сентября 2014 г. по 01 марта 2015 г. В конкурсе три этапа: отборочный этап, этап финальных показов и гала-концерт победителей фестиваля. Уникальный петербургский проект призван показать все лучшее, что было накоплено за последние годы в современном танцевальном искусстве, раскрыть потенциал молодых хореографов и исполнителей, создать благоприятные условия для открытия и продвижения новых имен. Молодые хореографы и мало известные широкой публике коллективы танца представили всю палитру жанров и направлений: от современных балетных постановок до экспериментальных танцевальных композиций.

Программы представлялись в направлениях: классический балет, джаз, модерн, а также синтез или «танец без границ». Среди работ начинающих хореографов в программу вошли проекты студентов-магистрантов педагогического факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, обучающихся у таких мастеров как Э. А. Смирнов, Ю. Н. Петухов, Н. Н. Боярчиков.

По итогам проведения фестиваля наши студенты заняли достойные места в списках победителей.

Победители номинации «Синтез: танец без границ» (3 декабря):

- 1 место было присуждено Александре Балецкой (2 курс магистратуры), представившей на конкурс фрагмент из хореографической драмы «Гроза» по одноименной пьесе А. Н. Островского на музыку фолк-трио «Даха Браха».
- 2 место получила Юлия Бачева за вариацию на муз. С. Прокофьева. Юлия — студентка Э. А. Смирнова, танцовщица труппы «Крепостной балет» под руководством Е. Прокопьевой.
- 3 место заняла Юлия Ермакова с миниатюрой «Проводы» на музыку А. Пьяццолла. Исполнительницей выступила Мария Симушина (также студентка АРБ), которой вручили специальный приз «За высокий уровень исполнительского мастерства».

4 декабря прошли соревнования в номинации «Классический балет, джаз, модерн». Победителями стали:

- 1 место: Ноткина Елена студентка Санкт-петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Представила постановочную работу «Сестра».
- 2 место: Александр Хёглинд, продемонстрировавший миниатюру «Минус 3 года по Цельсию» на музыку М. Рихтера. Александр — артист екатеринбургского Театра оперы и балета, обучается на 2 курсе магистратуры АРБ у Н. Н. Боярчикова.
- 3 место: Ксения Зверева. Обучается у Ю. Н. Петухова на 1 курсе магистратуры АРБ. Представила дуэт из одноактного балета «Remember the future» на музыку И. С. Баха.

Гран-При фестиваля получила студентка 4 курса (специальность «Искусство балетмейстера», педагог Н. Н.Боярчиков), танцовщица и педагог «Bye Bye Ballet» Ольга Васильева, за постановку «Memento mori» на музыку Л. Эйнауди.

Организаторы фестиваля дали возможность всем желающим приобщиться к прекрасному, посетить финальные выступления и испытать на себе энергию будущего поколения балетмейстеров. Хочется отметить, что посещение мероприятия было совершенно бесплатным, что сегодня является приятной редкостью. Зал «Колизея» был теплым в эти два зимних дня. По словам участников, такие мероприятия сближают постановщика с артистами, а также молодых коллег между собой, потому что фестиваль — это всегда общение, знакомство, эмоции, обучение и опыт.

Оценивали финалистов члены жюри — специалисты высокого уровня: заместитель председателя Комитета по молодежной политике и взаимодействию с общественными организациями Е. О. Кузина; Народный артист России, заведующий кафедрой Академии русского бадета им. Вагановой Ю. Н. Петухов; Заслуженный деятель искусств России, заведующий кафедрой Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова А. М. Полубенцев; кандидат искусствоведения, хореограф, историк, и балетный критик О. И. Розанова.

Лично от себя хотелось бы добавить некоторые наблюдения. Парадоксом сегодняшнего искусства, на мой взгляд, является то обстоятельство, что большинство будущих балетмейстеров, участвовавших в финальном показе, и отборочном туре были девушки. Подчеркну: обучаются на балетмейстерском отделении в большей степени именно они. Очевидно, это является неким «трендом» современности, когда творческие, пассионарные сферы развиваются и продвигаются женщинами, а мужчины занимают то ли выжидательную, то ли пассивную позицию.

Второй момент, который необходимо отметить: молодые постановщики используют минимализированную хореографическую форму — соло, дуэт, редко трио. Два дня показов прошли под знаком малых танцевальных форм. Зрителей это не расстроило, потому что уровень исполнительского мастерства был на высоком уровне, но считаю, что на это стоит обратить внимание и мастерам-педагогам, и самим студентам.

Из позитивного: нельзя не признать высоким уровень организации фестиваля. В итоге всех участников отметили дипломами и кубками, а также пригласили принять участие в круглом столе на тему: «Актуальные проблемы творчества и поддержки молодых хореографов: взгляд в будущее мирового балета», который проводила Академия танца Бориса Эйфмана.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Т. Е. Кузовлева

ПАНТЕОН ПЕТЕРБУРГСКОГО БАЛЕТА

Петербургский балет. Три века: хроника. 1 том. XVIII век.
Академия русского балета имени А. Я. Вагановой. Составитель Н. Н. Зозулина. 2014. 286 с.

Уникальный, не имеющий аналогов проект, реализует Академия Русского балета: хронику балетной жизни в 5-ти томах. Задуман он был еще в 1998 году авторитетным редактором книг по искусству — Светланой Владимировной Дружининой. Тогда же началась и работа, надолго затянувшаяся из-за финансовых трудностей. Со сменой руководства Академии стало возможным осуществление этого исторически значимого замысла.

Составитель I тома — известный балетовед Наталия Николаевна Зозулина. Ею проделан поистине титанический труд. Каждое событие, имеющее малейшее отношение к танцу, балам, балетам, танцовщикам, балетмейстерам в Петербурге XVIII века отражено на страницах книги в календарном течении дат (по дням, месяцам и годам). Хроникальный ряд событий, обозначенных в информационных статьях, во многих случаях сопровождается выпиской цитат, фрагментов из современных этим событиям документов. Факты хроники взяты из различных источников. Их круг крайне широк: это театральные документы и печатные издания XVIII века (главный из них — газета «Санкт-петербургские ведомости»), либретто к оперным и балетным спектаклям, свидетельства очевидцев, переписки, дневниковые записи современников. Все это позволяет придать непрерывному потоку фактов характер происходящего на глазах события, вызвать из далекого прошлого визуальные картины и коснуться судеб участников событий.

Театральная хроника охватывает период с 1726 по 1800 гг. Документальные свидетельства процесса развития танцевального и балетного искусства, пусть и отрывочные, бесценны. Они дают наглядное представление об эволюции балета как вида искусства, перенесенного из Европы на петербургскую почву. Особым сюжетом является история русской танцевальной школы, формирование кузницы русских балетных кадров. Здесь и явление при русском дворе Ж.-Б. Ланде, ставшего основателем школы, и работа его преемников, и изменения в процессе обучения детей, и персональные истории тех, кто переходил в придворную балетную труппу. Все это сопровождено интереснейшими документами.

Балетный театр в XVIII веке был неотъемлем от жизни императорского двора. Поэтому Хроника петербургского балета тесно связана с историей культурно-театральных предпочтений и взглядов русских императоров и императриц.

То есть, событийный слой Хроники оказывается весьма многогранным, касаясь и других сфер петербургской жизни.

Книгой «XVIII век», открывающей задуманную серию «Петербургский балет. Три века. Хроника» — положено начало издания, важного для нашего города, для Вагановской Академии — колыбели российского и петербургского балета. Громадный труд составителей в этом и последующих томах — во имя того, чтобы в истории нашего балета оставалось все меньше белых пятен. Издание снабжено ценным справочным аппаратом: это указатели имен, театральных спектаклей, словарь терминов и описание театров.

Выход книги свидетельствует о возрождении интереса к балетоведению, к работам, являющимся необходимым фундаментом для исторических и научных исследований. Хотелось бы надеяться, что этот труд будет иметь продолжение в издании столь же подробной истории балетной школы от Ланде до сегодняшнего дня.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВС СССР — Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОДДШИ — Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей Детская школа искусств
ГБУК — Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИИ — Государственный институт искусствознания
ГК РСФСР — Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной Социалистической Республики
ГМТиМИ — Государственный музей театрального и музыкального искусства
ГРМ — Государственный Русский музей
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
ЛГИТМИК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова
ЛГХУ — Липецкий государственный педагогический университет
ЛИА — литературно-издательское агентство
ЛХТ — литературно-художественный театр
КР РИИИ — кабинет рукописей Российского института истории искусств
НОУ — научное общество учащихся
РГПУ — Российский государственный педагогический университет
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РФ — Российская Федерация
СНК — Совет народных комиссаров
СНО — Студенческое научное общество
СПбУ МВД — Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел
СПбГАТИ — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ФГУК — Федеральное государственное учреждение культуры
ФЗ — федеральный закон
ФПК — факультет повышения квалификации
ЦИК СССР — Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских Социалистических Республик
ЮНЕСКО — Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры (UNESCO — The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
ЦК СССР — Центральный комитет Союз Советских Социалистических Республик
SLFF — Sveriges Läromedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)
SPbU — Saint Petersburg State University

АННОТАЦИИ

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика

К. А. Иванова

О применении техники «body percussion» на уроках ритмики в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Статья посвящена вопросам организации профессионального ритмического обучения артистов балета, рассказывает о подготовке методического и практического обеспечения для ведения дисциплины «ритмика». На примерах из преподавательской практики автора рассматриваются современные приемы и методы музыкально-ритмического воспитания.

Ключевые слова: ритмика, ритмическое воспитание, body percussion, ритмический слух, координация.

Л. Н. Сафронова

Методические рекомендации к обучению классическому танцу в младших классах

Автор статьи, опираясь на собственный многолетний опыт, рассматривает основные положения подготовки обучающихся в младших классах. В частности: постановку корпуса, позиции ног, элементарные движения классического танца (plié, battements tendus и др.)

Ключевые слова: позиции классического танца, педагогика, осанка, plié, battements tendus.

Теория и история хореографического искусства

Л. И. Абызова

Начо Дуато и русская классика: постановки петербургского периода (2011-2013)

Статья посвящена петербургскому периоду творчества испанского хореографа Начо Дуато, в частности, поставленным им на сцене Михайловского театра балетам «Спящая красавица» и «Щелкунчик» П. И. Чайковского и «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева.

Ключевые слова: Начо Дуато, Чайковский, Прокофьев, «Спящая красавица» , «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», Михайловский театр.

Васильева О. Я.

Проблема жеста в «Трактате о хореографии» С. Лифаря

Книга выдающегося танцовщика, хореографа, литератора и теоретика искусства Сержа Лифаря «Трактат о хореографии» не знакома русскоязычному

читателю, поскольку не была переведена и издана в России. Статья знакомит с основными идеями Лифаря об использовании жеста и пантомимы в театральных постановках, содержащимися в этой книге.

Ключевые слова: Серж Лифарь, пантомима, мимика, жест, пластика, хореография, танец, балет.

Н. С. Злобина

Георгий Розай — имя, которое звучит так незнакомо. Материалы к биографии

Автор представляет читателю краткий биографический очерк о жизни талантливого гротескно-характерного танцовщика Императорских театров, участника дягилевской антрепризы, Г. А. Розая (1887-1917).

Ключевые слова: Розай, Нижинский, Фокин, Дягилев, балет, «Русские сезоны», биография

Психолого-педагогические аспекты хореографии

И. Н. Димура

Эстетические аспекты психологии

В этой работе мне хотелось бы представить одну из точек зрения на роль эстетического аспекта в психологии, продемонстрировать некоторые следствия применения ее при культурно-антропологической интерпретации психологических феноменов, а также привести несколько умозрительных заключений касательно психологической значимости красоты как таковой. Под красотой в данном случае понимается главная ценность чувственно — эстетической жизни человека.

Ключевые слова: красота, эстетический аспект, гештальт, культуральная антропология, психология как практическая деятельность и отрасль гуманитарного знания

П. Ю. Масленников

Анализ соматотипов студентов бакалавриата исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Статья посвящена результатам анализа соматотипов студентов бакалавриата исполнительского факультета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Исследования проводились в 2011-2014 гг. на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии, по схеме Б. Х. Хит и Д. Л. Картера (1969).

Ключевые слова: Академия Русского балета, студенты бакалавриата исполнительского факультета, соматотип, Хит-Картер.

Вопросы методологии науки и образования

Л. А. Купец

А. К. Глазунов и его наследие в российских учебниках для ВУЗов (вторая половина XX — начало XXI в.)

Статья относится к сфере исследований по истории и теории отечественного высшего музыкального образования. Объектом являются учебники по истории русской музыки, предназначенные для студентов творческих вузов, и вышедшие в свет с 1954 по 1994 гг. Предметом анализа стала трансформация феномен А. К. Глазунова, представленного в этих изданиях. На основе рецептивного метода анализа источников, в основном разделе статьи сделаны выводы о механизмах формирования у студентов образа Глазунова посредством учебных изданий. Будучи зависимы от историко-культурных условий их создания, эти учебники сами формируют определенную музыкальную картину мира. В заключительном разделе предложен проект создания будущего вузовского учебника по истории музыки, который бы максимально учитывал новую научную парадигму и культурно-информационные изменения в России XXI века.

Ключевые слова: Глазунов, Келдыш, «Раймонда», учебники, балет, история русской музыки

Г. В. Алексеева

Комплексное восприятие механизмов адаптации византийского искусства в древней Руси: современные методологические подходы

Занимаясь вопросами изучения организации древнерусской монодии с 1979 года, автор данной работы в течение многих лет изучает механизмы адаптации византийского искусства. Первый посыл исследования заключается в застарелом утверждении зарубежных словарей об отсутствии имен авторов в древнерусском искусстве до XVI столетия, что, по мнению издателей словарей, должно свидетельствовать о длительном периоде копирования византийской традиции на Руси. Автор данной статьи с 1982 года обосновал понятие русского гласа как музыкальной системы. Далее в исследованиях автора русская система гласа получила опору в изучении византийского ихоса. Затем автор углубился в лингво-текстологические исследования механизмов адаптации и на сравнительном исследовании византийских и древнерусских азбук показал механизмы адаптации терминов, среди которых встречаются кальки (кулизма), гибриды (кололоелеос), собственно русские термины. Следующие исследования вместе с группой учеников привели коллектив к пониманию механизмов адаптации в храмовом действе. Работы автора об этом опубликованы в Болгарии, Австрии, Финляндии, России. Данная статья впервые суммирует комплекс механизмов адаптации, исследованный автором.

Ключевые слова: механизмы адаптации византийского искусства в древней Руси; глас; ихос; лингвотекстологические сравнения терминов пения; механизмы адаптации искусства в храмовом действе

Менеджмент и право в искусстве

Букина Т. В.

«Русские сезоны» С. П. Дягилева: у истоков российского арт-менеджмента

Работа посвящена феномену «Русских сезонов» в Париже и направлена на анализ этого проекта как коммерческой стратегии. Автор приходит к выводу о том, что при разработке замысла «Русских сезонов» важным ориентиром для их организатора С. П. Дягилева послужил пример театра Р. Вагнера в Байройте.

Ключевые слова: Дягилев, Вагнер, «Русские сезоны» в Париже, русское искусство рубежа XIX–XX вв.

Harmonia mundi

В. Н. Дробышев

О вкусе к пустоте

Тема пустоты, занявшая прочное место в искусстве, начиная с прошлого века следует за трансформацией религиозности и выражает, по мнению автора, ее кризисное состояние. Вопреки мнению о том, что ликвидация сферы трансцендентного заставляет переосмыслить религию в духе постсекулярности как завершение эпохи исчерпавших себя «сильных» теологических решений, поработивших веру, автор находит, что трансформация касается самого существа веры, которая начинает обитать в превращенном виде «веры без веры». К этому выводу автор приходит через анализ механизма культурной памяти, полагая ее существо не в конфигурировании прошлого, а в памятовании о будущем Событии, определяющем предметное наполнение веры. Нынешнее состояние памяти свидетельствует о том, что эта конституирующая ее «протенциальная» функция фактически бездействует в сравнении с архетипической и практической, или «музейной», функциями, господство которых предопределяет будущее в качестве бесконечно заполняемой пустоты. В общем виде притупление боязни пустоты, которая эстетически маркирует сущность экзистенции, свидетельствует об упадке религиозности. Тем не менее, этот кризис имеет положительное значение для веры, обращая ее к собственной неуверенности и тем самым выводя ее за пределы любого утверждающего дискурса, в котором она оказывается способностью разума или модусом рациональности.

Ключевые слова: апофазис, вера, деконструкция, память, «слабая теология»

Е. И. Балакина

Актуальность переосмысления сущности Искусства в контексте нелинейной научной парадигмы XX–XXI веков

Статья раскрывает новые методологические пути изучения острейшей проблемы современности — определения смысла и значения Искусства в системе культуры. Понятием «Искусство» автор именует феноменальную сущность той глобальной целостности, которой, несмотря на все метаморфозы, остаётся Искусство с момента его рождения до сегодняшнего дня и далее.

Актуальность переосмысления сущности Искусства аргументируется потребностями переходных эпох, где трансформируются ценности и традиции. Особое значение придаётся «парадигме нелинейности», в рамках которой определяющая роль отводится начальным условиям и складываются контуры научногосинтеза знаний о природе, жизни и человеке.

Выводы показывают, что современная наука об Искусстве стоит в Начале нового методологического Пути к познанию Сущностей. Они указывают на необходимость обоснования фундаментальной роли Начала в саморазвитии Искусства и выявляют первостепенность задачи изучения ранних форм Искусства как его духовно-смысловых матриц.

Ключевые слова: феномен Искусства, кризис самоопределения, переходные эпохи, научная революция, синергетика, парадигма нелинейности, дополнительность, случайность, необратимость, суперэйдос.

В зеркале искусств

В. И. Максимов

Театральный экспрессионизм в России: драмы Георга Кайзера на советской сцене

В статье рассматривается одно из крупнейших художественных направлений первой половины XX века — экспрессионизм, нашедший яркое воплощение в драматургии и театре. Пьесы крупнейшего немецкого драматурга-экспрессиониста Георга Кайзера являются воплощением концепции «фаустовской драмы» Освальда Шпенглера. Подобная немецкая драматургия нашла яркое воплощение на советской сцене 1920-х годов в спектаклях Владимира Соловьева, Сергея Радлова, Александра Таирова. Особое внимание в статье уделяется постановкам пьес Кайзера «Газ» (БДТ, 1922, реж. Константин Хохлов; Березиль, 1923, реж. Лесь Курбас), «С утра до полуночи» (ленинградский Молодой театр, 1924, реж. Владимир Соловьев). Эстетика экспрессионизма выявляется также в спектаклях Всеволода Мейерхольда и Сергея Эйзенштейна. Спектакли на основе экспрессионистской драматургии демонстрируют, наряду с законами этой эстетики, использование приемов футуристического театра и конструктивизма.

Ключевые слова: экспрессионизм, Георг Кайзер, Лесь Курбас, Владимир Н. Соловьев, Константин Хохлов.

Т. В. Шеремет

Сергей Образцов: от куклы к фигурке из паноптикума

Режиссер Сергей Образцов, долгое время возглавлявший Государственный Центральный Театр Кукол, всегда верил в особенный путь театра кукол. В советские годы, когда большинство его коллег выводило на ширму маленькие копии людей, Образцов в своих спектаклях воплощал принципы, близкие условному театру. Руководителя ГЦТК не пугало то, что художники, которые отклонялись от метода соцреализма, по сути, оказывались вне закона, что гонениям подвергались театральные режиссеры, следующие по пути условного театра. Образцов оставался верен своим принципам на словах и на деле даже тогда, когда все вокруг клялись в верности соцреализму. Однако в определенный момент режиссер и его театр изменили себе. В репертуаре ГЦТК появились посредственные пьесы на советскую тематику, а на ширму вышли фигурки из паноптикума. В этой статье осуществляется попытка анализа столь сложного периода в творчестве Образцова. Где и почему берет свои истоки так называемая «болезнь жизнеподобия»? Как отразилась она на работах руководителя ГЦТК? И что предпринял театр для выхода из кризиса? На эти и другие вопросы попробовал ответить автор.

Ключевые слова: Сергей Образцов, театр кукол, «социалистический реализм», условный театр, ГЦТК

Теория и практика современного искусства

Е. В. Акбалькан

Голос как синтетический инструмент: камерно-вокальное творчество Лучано Берио.

Статья посвящена трактовке голоса в камерно-вокальных произведениях Лучано Берио. Автор рассуждает о предпосылках композиторского интереса к вокалу как к синтетическому инструменту и его расширенной трактовке, и об историческом контексте рассматриваемого периода. Более подробно внимание сконцентрировано на 4 камерно-вокальных произведениях Лучано Берио: «Тема (Приношение Джойсу)», «Круги», «Секвенция III», «Крики Лондона». В этих произведениях проанализированы различные аспекты: звуки, включаемые в сочинение; методы работы с вербальными источниками и текстом как сонорным материалом; взаимодействие с другими музыкальными инструментами и электроникой; преобразования с помощи электроники (в отношении этого отмечаются двусторонние связи); нотация; театрализация; новаторство. Рассмотрение музыкальных произведений сопровождается иллюстрациями фрагментов партитур с комментариями.

Ключевые слова: голос, Лучано Берио, звуковая палитра, текст, театрализация, электроника, расширенная инструментальная техника, нотация.

С. В. Лаврова

Анти-риторические фигуры в новой музыке

Статья посвящена исследованию анти-риторических фигур новой музыки. Музыкально-риторические фигуры закрепились в качестве семантических значений в эпоху барокко. В эпоху Возрождения, а затем и в эпоху барокко стремление к эмблематике носило характер негласной конвенции, необходимой для коммуникации композитора и слушателя. Композиторы создавали широкий спектр знаков, направленных на адекватное отражение чувств и эмоций посредством риторических фигур. Логика развития мысли автора статьи приводит к следующим выводам: риторические фигуры эпохи барокко в условиях классицизма замещаются четкими принципами функционального мышления — структурами, соотносимыми с элементами речи, а далее — в новой музыке — самоценным оказывается уже сам звук, а способы построения звукового пространства — исключительно индивидуальными. Индивидуализация композиторских средств с неизменным стремлением к новому не способствовала конвенциональному единству знаков. Сознательно отказываясь от нарратива, деятели новой музыки обращаются к иной системе коммуникации: к экзистенциальной риторике (Хельмут Лахенманн), к концепции анти-риторических фигур (Сальваторе Шаррино), которые основываются на отсутствии смысловых значений, предлагая систему символов, диаметрально противоположную барочной. Автором статьи впервые предпринимается попытка сформулировать и классифицировать анти-риторику новой музыки.

Ключевые слова: новая музыка, риторические фигуры, С. Шаррино, Х. Лахенманн, музыкальный язык, музыкальная семантика

Л. А. Меньшиков

Дюссельдорфский фестиваль в организационной истории флюксуса: Развитие группы в 1960-е годы

Фестиваль «Festum Fluxorum Fluxus», состоявшийся в Дюссельдорфе, занимает особое место в истории флюксуса. Он был одним из коллективных фестивалей, которые группа провела в начале 1960-х годов. В отличие от более ранних, в которых общая эстетическая направленность, круг авторов и тем ещё не окончательно определились, он стал собранием классических работ флюксуса, в полной мере отражающим его творческую манеру. С другой стороны, на этом фестивале определились основные противоречия, по которым в дальнейшем происходил раскол флюксуса, и зарождались конфликты между участниками. Поэтому он стал практически единственным, где группа выступила как единое целое, почти не нарушенное противоречиями, то есть стал эталонным фестивалем флюксуса. После него участники флюксуса разъехались по разным странам, начали заниматься индивидуальными проектами и почти никогда больше не встречались в таком полном составе. Таким образом, рассматривая фестиваль, можно

судить о самом широком многообразии флюксус-работ. В статье рассматривается его содержание, предпосылки и последствия в истории и организации деятельности флюксуса. На основании анализа хода подготовки и проведения фестиваля делаются выводы о его значении для всего движения в целом.

Ключевые слова: флюксус, художественные фестивали, постмодерн, искусство действия, искусство объекта, интермедиа, ивент, хеппенинг, перформанс, Дюссельдорфский фестиваль, «Festum Fluxorum Fluxus»

О. И. Розанова

«Петербургский сезон» казахского балета

Статья посвящена гастрольным выступлениям балетной труппы Казахского государственного театра оперы и балета «Астана Опера» и «Астана-балета», состоявшимся весной и летом 2014 в Мариинском и Михайловском театре.

Ключевые слова: Алила Алишева, Турсунбек Нуркалиев, Никита Дмитриевский, «Астана Опера», «Астана-балет», «Восточная рапсодия», «Алем»

В. О. Чушкина

Мастерская современной хореографии (в рамках XIV Международного фестиваля балета «Мариинский»)

Ежегодный проект Мариинского театра «Мастерская молодых хореографов» в 2014 году собрал в отчетном гала-концерте оригинальные миниатюры авторов, пробующих свои силы в постановке танца. Главная интрига проекта неизменна: появился ли в нынешнем сезоне на балетной сцене новый талантливый хореограф — вопрос, на который «Мастерская» должна предоставить ответ. Этот ответ не может быть односложным и однозначным. Так в статье предпринята попытка рассмотреть и проанализировать работы всех восьми участников «Мастерской-2014», а также уловить тенденции в развитии современного танца. В афише вечера были заявлены как сюжетные, так и бессюжетные миниатюры. Однако очевидно, что жанровые приоритеты современного балетного театра стремительно меняются в сторону хореодрамы.

Ключевые слова: Юрий Смекалов, Владимир Варнава, Антон Пимонов, Илья Живой, Ирина Толчильщикова, Максим Севагин, Ксения Зверева, Максим Петров, Борис Эйфман, Мариинский театр.

ABSTRACTS

Vaganova ballet academy: experiens, tradition, practice

K. A. Ivanova

About application «body percussion» techniques on the lessons of rhythmics in Vaganova ballet Academy

The article focuses on a process of professional rhythmical training for ballet dancers, shows the methodological and practical forming approach for rhythmic training discipline. Considered the question of the formation of the rhythmic hearing and coordination in a process of rhythmical education as a part of musical and plastic education of a ballet student, analyzes the modern techniques and methods of rhythmic and musical-rhythmic education.

Keywords: rhythmic education, «body percussion».

L. N. Safronova

Guidelines for training in classical dance in the lower grades

The author, based on our own experience of many years, commented the main provisions of training of students in the lower grades. In particular: setting body, footwork, basic movements of classical dance (plié, battements tendus et al.)

Keywords: positions of classical dance, pedagogy, posture, plié, battements tendus

Theory and history of choreographic

L. I. Abyzova

Nacho Duato and Russian classics: performances of Petersburg's period (2011–2013)

The article is devoted to the St. Petersburg period of creativity Spanish choreographer Nacho Duato, in particular, put them on the stage of the Mikhailovsky Theatre ballet «Sleeping Beauty» and «Nutcracker» by PI Tchaikovsky's «Romeo and Juliet» by Prokofiev.

Keywords: Nacho Duato, Tchaikovsky, Prokofiev, «Sleeping Beauty», «Nutcracker», «Romeo and Juliet», Mikhailovsky Theatre

O. Y. Vasilyeva

The problem of gesture in «Treatise on the choreography» Serge Lifar

The book is an outstanding dancer, choreographer, writer and art theorist Serge Lifar «Treatise on the choreography» is not familiar to Russian readers, because it was not translated and published in Russia. The article introduces the basic ideas Lifar about using gesture and pantomime theater contained in this book.

Keywords: Serge Lifar, mime, facial expressions, gestures, plastic, choreography, dance, ballet

N. S. Zlobina

George Rosai — a name that sounds so unfamiliar. Materials for the biography

The author presents the reader with a brief biographical sketch of the life of a talented grotesque character dancer of the Imperial Theatres, the participant «Russian Seasons», G. A. Rosai (1887–1917).

Keywords: Rosai, Nijinsky, Fokin, Diaghileff, ballet «Russian Seasons», biography

Psychology and pedagogical aspects of choreography

I. N. Dimura

Aesthetic aspects of psychology

In this work I would like to present one of the points of view for a role of aesthetic aspect to psychology, to show some consequences of application it at cultural and anthropological interpretation of psychological phenomena, and also to give some theoretical conclusions concerning the psychological importance of beauty as that. The beauty in this case is understood as the main value sensually — esthetic human life.

Keywords: beauty, aesthetic aspect, Gestalt, culture anthropology, psychology as a practical activity and branches of humanities

P. Yu. Maslennikov

Analysis the somatotype of students undergraduate Performance Faculty of the Vaganova ballet Academy

The article is devoted to the analysis of somatotype undergraduate students of the Faculty of Performing Vaganova Academy of Russian Ballet. The studies were conducted in the Laboratory of medical and biological support choreography scheme B. H. Heath and Carter, DL (1969).

Keywords: Vaganova ballet Academy, performing undergraduate students of the Performance Faculty, somatotype, Heath-Carter.

Methodological issues of science and education

L. A. Kupets

A. K. Glazunov's heritage in russian textbooks for high schools (second half of XX — begimning of XXI century)

This article relates to the field of research on the history and theory of higher music education in Russia. The object is textbooks on the history of Russian music, intended for students of art high schools, and which was published from 1954 to 1994. The subject of analysis was the transformation of phenomenon by A. K. Glazunov from these publications. Based on the method of analysis of the

receptive sources the author of article draws conclusions about the mechanisms of formation of students' view to Glazunov through educational publications. Created in the real historical and cultural context, these textbooks form a certain picture of the world of music in students. The final section provides a project for the future of textbooks on the history of music, which would be the highest consideration new scientific paradigm, cultural and informational changes in Russia in XXI century.

Keywords: textbooks for high schools, Glazunov, ballet, Raymonda, Keldysh, history of Russian music

G. V. Alekseeva

Integrated perception of adaptation mechanisms of Byzantine art in the ancient Russia: modern methodological approaches

While addressing the study of ancient Russian monody organization since 1979, the author of this work for many years studying the mechanisms of adaptation of Byzantine art. The first message of the study is in foreign dictionaries approval of the absence of the authors' names in Old Russian art to the XVI century, which, in the opinion of the publishers of the dictionaries, should testify to the long period of copying the Byzantine tradition in Russia. The author of this article since 1982 justified the Russian concept of Glas as a musical system. Further studies of the author in 1996 Russian Glas system has received support in the study of Byzantine Echos. It was shown on the basis of Byzantine treatises by Michael Bryennios, Agiopolites, Hieromonk Gabriel, that systemically similar Echos and Glas have national differences. Going further, the author delved into linguistic-textual study of the mechanisms of adaptation and on the comparative study of Byzantine and ancient alphabets showed adaptation mechanisms of terms, among which there are tracings (kulizma), hybrids (kololoeleos), actually Russian terms. The following study with a group of students led the team to understand the mechanisms of adaptation actions in the temple. The works of this author are published in Bulgaria, Austria, Finland, Russia. This article first summarizes the complex mechanisms of adaptation, the author investigated.

Keywords: mechanisms of adaptation of Byzantine art in ancient Russia; Glas; Echos; linguistic-textual comparison of the terms of singing; adaptation mechanisms of art in the temple action.

Management and law in art

T. V. Bukina

Diaghileff's «Russian Seasons»: at the origins of Russian art management

The work is devoted to a phenomenon of «The Russian seasons» in Paris and directed on the analysis of this project as a commercial strategy. The author comes to a conclusion that an important prototype of the idea of «The Russian

seasons» for their organizer S. P. Diaghileff was the example of R. Wagner's theater in Bayreuth.

Keywords: Diaghileff, «The Russian seasons» in Paris, Russian art between XIX and XX centuries, R. Wagner.

Harmonia mundi

V. N. Drobyshev

Of taste to emptiness

The theme of emptiness which held a firm place in art since last century, follows transformation of religiousness and expresses, according to the author, its crisis state. Contrary to opinion that elimination of the sphere of transcendence forces to rethink religion in the post-secular sense as end of an epoch of the sputtered-out «strong» theological decisions which enslaved faith, the author finds that transformation concerns the being of faith which starts living in the turned type as «faith without faith». The author comes to this conclusion through the analysis of the mechanism of cultural memory, putting its being not in a configuration of the past, but in recalling future Event defining subject filling of faith. The present memory state testifies that its «anticipate» function constituting its actually stays idle in comparison with archetypic and practical, or «museum», power of which predetermines the future as infinitely filled emptiness. Nevertheless, this crisis has positive meaning for faith, turning it to it`s own uncertainty and by that bringing her out of limits of any claiming discourse in which it appears ability of reason or a mode of rationality. Absurd subject of faith, though it correlates with rational apophatic believing, is not established by them at all.

Keywords: apophasis, deconstruction, faith, memory, «weak theology»

E. I. Balakina

The urgency of rethinking the essence of art in the context of nonlinear scientific paradigm of XX – XXI centuries

The article reveals new methodological ways of studying most acute problems of our time - the definition of the meaning and importance of art in the cultural system. The author calls the concept of «Art» - the phenomenal nature of the global integrity, which, despite all the metamorphoses, remains The Art since its birth to the present day and then.

Conclusions show that the modern science of art is at the beginning of a new methodological path to the knowledge of the essence. They point to the need for justification of the fundamental role of The Beginning in self-development of highly of the art and identify the primary tasks of the studying of the early forms of art as its spiritual meaningful matrices.

Keywords: the phenomenon of art, the nonlinear self-development of humanity, the function of art, crisis of self-identity, the scientific revolution, synergetics, paradigm of nonlinearity, additionality, accident, irreversibility, the fundamental role of the Beginning.

In a mirror of arts

V. I. Maximov

Theatre expressionism in Russia:
Georg Kaiser' dramas on the Soviet stage

Article examines expressionism — one of most important art movements of the first half of XX century that had been realized in dramaturgy and theatre. lays of first-rate expressionist playwright Georg Kaiser implement Oswald Spengler's concept of «Faustian drama». Such German dramaturgy had been profoundly staged on Soviet stage of 1920s in productions of Vladimir Soloviev, Sergei Radlov, Alexander Tairov. Special attention is devoted to Kaiser's plays Gas (Bolshoi Drama theatre, 1922, director Konstantin Khokhlov; Beresil, 1923, director Les Kurbas), From Morning to Midnight (Leningrad Molodoi theatre, 1924, Vladimir Soloviev). Expressionist esthetic is revealed also in performances of Vsevolod Meyerhold and Sergei Eisenstein. Productions based on expressionist esthetic demonstrate using futuristic and constructivism approaches as well.

Keywords: expressionism, Georg Kaiser, Les Kurbas, Vladimir N. Soloviev, Konstantin Khokhlov.

T. V. Sheremet

Sergey Obrazcov: samples from dolls to the figure of the panopticon

The director Sergey Obrazcov who was the head of the State Central Puppet Theatre for a long time had always believed in a special way of puppet theatre. At the Soviet Union days most of his colleagues worked with little copies of real people. But in Obrazcov's performances has the principles, which were close to conditional theatre. The head of SCPT was going by this way and he was not afraid that out of low were creations of those artists who were working not in the method of socialistic realism. However, at one moment director and his theatre changed their way. In the repertoire of the State Central Puppet Theatre appeared bad plays on Soviet themes and to the stage came figures from waxworks show . There is an effort in the article to analyze this difficult period in life of Obrazcov. From where and why did the «illness of the lifelikeness» come? How did it influence on works of the head of SCPT? And how did Obrazcov puppet theatre come out the crisis? The author made an effort to answer on these questions.

Keywords: Sergey Obrazcov, puppet theater, socialist realism, conventional theater, SCPT

Theory and practice of contemporary art

E. V. Akbalkan

Voice as a synthetic instrument: Luciano Berio's vocal chamber music

The article is devoted to the interpretation of the voice in vocal chamber compositions by Luciano Berio. The author discusses the roots of the composer's

interest in treating the voice as a synthetic instrument and transcending its traditional role, and the historical context. More detailed attention is focused on four vocal chamber works by Luciano Berio: «Theme (Omaggio a Joyce)», «Circles», «Sequence III», «Cries of London»ю In these works different aspects are analyzed: the sounds included in the composition; working methods and sources of verbal text as timbral material; interaction with other musical instruments and electronics; timbral adjustment by means of electronics (where a two-way connection can be observed, with acoustic instruments imitating electronically adjusted timbres); notation; theatricality; innovation. Analysis of music is accompanied by fragments of scores with commentary.

Keywords: Voice, Luciano Berio, sound palette, text, theatricality, electronics, extended instrumental technique, notation.

S. V. Lavrova

Anti-rhetorical figures of new music

The article investigates the anti-rhetorical figures of the new music. Musical-rhetorical figures were fixed as semantic values during the Baroque period. In the Renaissance, and then in the Baroque period desire for emblems bore the character of a tacit convention concluded for the communication of the composer and the listener. Composers have created a wide range of characters, aimed at an adequate reflection of feelings and emotions through rhetorical figures. Referring to the entire variety of rhetorical figures. The logic of the development of thought of the author leads to the following line: rhetorical figures of the Baroque classicism replaced under clear principles of functional thinking structures that correlate with elements of speech, and then in the new self-valuable music is already very sound, and methods of constructing sound space - only the individual. Personalisation composer means continuing efforts by the new unity did not contribute to the conventional signs. Consciously abandoning narrative figures of the new music appeals to a different system of communication: to existential rhetoric (Helmut Lachenmann), the concept of anti-rhetorical figures (Salvatore Sciarrino), which are based on the absence of meanings, offering a system of symbols that is diametrically opposed Baroque. The author of this article for the first time an attempt is made to formulate and classify anti-rhetoric new music.

Keywords: new music, rhetorical figures, Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann, musical language, musical semantics

L. A. Menshikov

The Dusseldorf festival in the organizational history of fluxus: The progress of collective activity in the 1960th years

The Dusseldorf festival takes a special place in the history of fluxus. It was one of collective festivals which the group held in the early sixties. Unlike earlier festivals in which the general aesthetic orientation, a circle of authors and subjects were not finally defined, it became a meeting of classical works of fluxus

and a fully reflecting of its creative manner. On the other hand, at this festival the main contradictions arose. By these contradictions there were defined a split of fluxus and the conflicts between its participants. Therefore it was almost singular festival where the group acted as a unit, almost was not tear apart by contradictions. So it was a reference festival of fluxus. After this festival the participants of fluxus parted over the different countries, started being engaged in individual projects and almost never met in such full structure any more. So in the festival it is possible to draw a conclusion about the variety of fluxus-works. In article its contents, prerequisites and consequences of the history and the organizations of fluxus activity is considered. The conclusions about its value for the movement are drawn on the basis of the analysis of the preparation and holding of the festival.

Keywords: fluxus, art festivals, postmodern, action art, art of object, intermedia, event, happening, performance, Dusseldorf festival.

O. I. Rozanova

The «St. Petersburg season» of Kazakh ballet

The article is devoted touring performances of the ballet troupe of the Kazakh State Opera and Ballet Theatre «Astana Opera» and «Astana-ballet», held in the spring and summer of 2014 at the Mariinsky and Mikhailovsky Theatre.

Keywords: Alila Alisheva, Tursynbek Nurkaliev, Nikita Dmitrievsky, «Astana Opera», «Astana-ballet», «Oriental Rhapsody», «Alem»

V. O. Chushkina

Modern Choreography Workshop
(in the framework of the XIV International Ballet Festival «Mariinsky»)

The project of the Mariinsky Theatre «A Creative Workshop of Young Choreographers» which already have become yearly in 2014 for the second time gathered at final gala-concert original sketches of authors who tried their strength in production of dance. The main intrigue was still the same: had the new talented choreographer appeared on the ballet stage – it's the question that should be answered by the «Workshop». The answer can't be monosyllable and unambiguous. So there is an effort to look closely and to analyze the works of all the eight participants of the «Workshop-2014» in this article, and also there is an effort to understand the ways of the development of modern dance. According to the bill there were sketches with plot and without one. But, obviously, genre priorities of modern dance are rapidly going to the side of choreodrama.

Keywords: Yuri Smekalov, Vladimir Varnava, Anton Pimonov, Ilya Zhivoi, Irina Tolchilshchikova, Maxim Sevagin, Xenia Zvereva, Maxim Petrov, «A Creative Workshop of Young Choreographers», Mariinsky Theatre, Boris Eifman

АВТОРЫ

Абызова Лариса Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Abyzova Larisa I. — Ph.D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy

Акбалькан Елизавета Владимировна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Akbalkan Elizaveta V. — graduate student, Vaganova ballet Academy

Алексеева Галина Васильевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теологии и религиоведения Дальневосточного федерального университета.

Alekseeva Galina V. — Doctor of Arts, Professor of Theology and Religious Studies Department. Far Eastern Federal University

Балакина Елена Ивановна — кандидат культурологии, доцент кафедры философии и культурологии Алтайской государственной педагогической академии.

Balakina Elena I. — PhD., Cultural Studies, Associate Professor of Phylosophy and Cultural Studies in the Altai State Pedagogical Academy.

Букина Татьяна Вадимовна — доктор искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Bukina Tatiana Vadimovna — doctor of Arts, Associate Professor of department of accompaniment mastery and musical education, Vaganova ballet Academy

Васильева Ольга Яковлевна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, преподаватель кафедры классического и дуэтно-классического танца.

Vasileva Olga Y. — graduate student, lecturer of classical and duet-classical dance, Vaganova ballet Academy

Горина Татьяна Николаевна — заведующая Мемориальным кабинетом истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Gorina Tatiana N. — Head of Memorial office history choreographic education, Vaganova ballet Academy.

Димура Ирина Николаевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Dimura Irina N. — Ph.D, Associate Professor, Department of General Pedagogy, Vaganova ballet Academy.

Дробышев Виталий Николаевич — докторант Русской христианской гуманитарной академии.

Drobyshev Vitaly N. — doctoral candidate, Russian Christian Humanitarian Academy.

Злобина Наталья Сергеевна — магистрант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, преподаватель кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Zlobina Natalia S. — graduate student, Vaganova ballet Academy; Lecturer, Department of directing Ballet, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory.

Иванова Ксения Александровна — преподаватель кафедры концертмейстерского мастерства и музыкального образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ivanova Ksenia A. — lecturer, department of accompaniment mastery and musical education, Vaganova ballet Academy.

Кузовлева Татьяна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Kuzovleva Tatiana E. — Ph.D., Professor of theatre history at the Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy.

Купец Любовь Абрамовна — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. Член Союза композиторов России.

Kupets Ljubov A. — Ph.D., Professor of Petrozavodsk State Conservatory named A. K. Glazunov, a member of Composer's Union of the Russian Federation.

Лаврова Светлана Витальевна — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Lavrova Svetlana V. — Ph.D, Prorektor for Research and Development, Vaganova ballet Academy.

Максимов Вадим Игоревич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, руководитель Театральной лаборатории Вадима Максимова.

Maksimov Vadim I. — Doctor of Arts, Head of the Department of Foreign Art Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy, Professor Department of ballet Vaganova Ballet Academy, Head of Laboratory Theater Vadim Maximov.

Масленников Павел Юрьевич — артист балета Михайловского театра, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Maslennikov Pavel Y. — Mikhailovsky Theatre ballet dancer, a graduate student Vaganova Ballet Academy.

Меньшиков Леонид Александрович — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Menshikov Leonid A. — Ph.D, Assosiate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova Ballet Academy.

Розанова Ольга Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Rozanova Olga I. — Ph.D, Assosiate Professor, Department of Education choreographer, Vaganova Ballet Academy.

Сафронова Людмила Николаевна — профессор кафедры методики преподавания классического и дуэтно-классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Safronova Lyudmila N. — Professor, department of classical and duet-classical dance, Vaganova Ballet Academy

Чушкина Вита Олеговна — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Chushkina Vita O. — graduate student, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy.

Шеремет Татьяна Владимировна — аспирант кафедры русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Sheremet Tatiana V. — graduate student, Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

– отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;

– формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;

– выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;

– формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;

– обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

В Журнале публикуются научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям

– балетоведение;
– история и теория хореографического искусства;
– история музыкального театра;
– искусствоведение;
– культурология и эстетика;
– информационные технологии инновации в области искусства и хореографии;
– педагогика и методология хореографии;
– педагогика и психология высшей школы;
– персоналия (рубрика, посвященная выдающимся деятелям балета);
– вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования труда творческих работников;
– рецензии;
– мемуарно-исторические публикации.

В Журнале также предусмотрена публикация архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях) и рецензий.

Журнал Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научного обмена и дискурса. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Поэтому, мнение публикуемых авторов могут отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

1. Правила публикации статей в журнале

1.1. Материал, предлагаемый для публикации, должен являться оригинальным, неопубликованным ранее в других печатных изданиях. Рекомендованный объем статьи — 17–32 тыс. печатных знаков с пробелами. Авторы присылают авторские материалы, оформленные в соответствии с правилами журнала, по электронной почте, или обычной почтой или передают лично ответственному секретарю серии. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией серии после ее рецензирования и обсуждения. Решение редколлегии фиксируется в протоколе заседания.

1.2. Статья рецензируется в порядке, определенном в Положении о Вестнике Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой

1.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Обязательными элементами публикации являются:

- индекс УДК, который должен достаточно подробно отражать тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи и ключевые слова на русском языке;
- аннотация статьи и ключевые слова на английском языке (с переводом фамилии автора (соавторов) и названия статьи), объем английской аннотации должен составлять 100-250 слов;
- адресные сведения об авторах, местах работы авторов (название организаций указывать на русском и английском языках) и контактная информация;
- пристатейные списки литературы в романском алфавите (латинице).

Указанные элементы публикации обязательны согласно требованиям ВАК, НЭБ, Scopus, Web of Science.

2.2. Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены с установками размера бумаги А4 (210×297 мм), с полуторным междустрочным интервалом. Цвет шрифта — черный, стандартный размер шрифта — 12. Размеры полей: правое — 25 мм, левое — 25 мм, верхнее — 25 мм, нижнее — 25 мм. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

Все текстовые авторские материалы принимаются исключительно в формате RTF (Reach Text Forman). Файл статьи должен быть полностью идентичен напечатанному оригиналу, предоставленному редакции журнала, или содержать внесенную редакцией правку. Исправления, дополнения и т.п., внесенные без ведома редакции, учитываться не будут. Страницы публикации нумеруются, колонтитулы не создаются.

2.3. Иллюстрации

Все иллюстрации должны иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст); на все иллюстрации должны быть даны ссылки в тексте статьи. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. Если рисунок один, он не нумеруется.

Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (распечатанными на принтере или выполненными традиционным, ручным способом, размер: min 90×120 мм, max 130×120 мм) и файлами электронных документов.

Электронные полутоновые иллюстрации (фотоснимки, репродукции) должны быть представлены в формате JPS или TIF, серый, минимальный размер 100×100 мм, разрешение 300 dpi.

Штриховые иллюстрации (чертежи, графики, схемы, диаграммы) должны быть представлены в формате AI, EPS или CDR, черно-белый (цвет недопустим).

Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские — курсивное.

2.4. Таблицы

Все таблицы должны иметь наименование и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

При подготовке таблиц следует учитывать, что Вестник не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не умещающихся на полном развороте журнального формата.

Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуется представлять в отдельных документах.

2.5. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой: [10] или [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок (согласно ГОСТ)

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.
2. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. Труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. СПб, 2012. Октябрь/декабрь. С. 277–287.
3. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P.Wood, F.Franscina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т.д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т.п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращении к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год:

1. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж – Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: http://www.21israel-music.com/Cage.him (дата обращения: 30.03.2012).

2.6. Форма предоставления авторских материалов

2.6.1. Текст статьи, распечатанный на принтере и в электронном виде на компакт-диске или флеш-карте в отдельном файле в формате RTF. Название файла — фамилия первого автора + «Ст». Например: «Иванов Ст.rtf».

2.6.2. Текст аннотации и ключевые слова на русском и английском языках (перевод названий на англ. язык обязателен), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла – фамилия первого автора + «Ан». Например: «Иванов. Ан.rtf».

2.6.3. Файлы иллюстраций и диаграмм, распечатанные на принтере и в электронном виде. В одном файле – одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG,

TIF (для полутоновых изображений) или AI, FH. CDR, EPS (для векторных изображений). Название файла — фамилия первого автора + «Рис N», строго в порядке следования в статье. Например: «Иванов Рис 1.jpg», «Иванов Рис 2.eps», «Иванов Рис 3.al».

2.6.4. Файлы шрифтов, использованных при написании статьи.

2.6.5. Сведения об авторах (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, ВУЗ (название полностью), факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла — фамилия автора + «Свед». Например: «Иванов Свед.rtf».

2.6.6. Рецензия или отзыв научного руководителя (консультанта), заверенные печатью факультета, администрации вуза или отдела кадров вуза.

2.6.7. В случае пересылки материалов по электронной почте распечаток на принтере не требуется. Рецензию или отзыв следует отсканировать с разрешением 100 dpi (полноцветное изображение), сохранить в отдельный файл в формате JPG со средним качеством компрессии (в Photoshop — 9 единиц). Название файла — фамилия первого автора + «Рец». Например: «Иванов Рец.ipg». Настоятельно рекомендуем авторам произвести пробную распечатку всех предоставляемых в электронном виде материалов на любом доступном им принтере.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2014 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65
http://www.vaganovaacademy.ru
e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ЧИТАЙТЕ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ

И. В. Васильев, М. Ю. Гендова
ПОЗНАНИЕ ИСКУССТВА БАЛЕТА ЧЕРЕЗ ПРИНЦИПЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО СИСТЕМНО-СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО ПОДХОДА (ЧАСТЬ II)

Статья завершает научное исследование балетного искусства с применением принципов системно-синергетического подхода, сегодня признанного как универсальная и ведущая технология научного инструментария. Авторы продолжают познание балета как уникальной сложной системы в контексте социокультурного пространства и времени. Для анализа предложены следующие принципы: историческая память, акмеология, катеология и аттракция. Каждый из принципов подкреплен примерами из области искусства балета.

С. П. Пепельжи
О «ВОЛШЕБНОЙ ФЛЕЙТЕ» Л. ИВАНОВА — Р. ДРИГО.
К ПРОБЛЕМАТИКЕ ВЫПУСКНОГО СПЕКТАКЛЯ РУБЕЖА XIX–XX вв.

Статья рассматривает жанровые особенности и некоторые характерные черты выпускного школьного спектакля рубежа XIX–XX вв. «Волшебная флейта» Р. Дриго в постановке Л. Иванова также — первый балет, в котором принимала участие. А. Я. Ваганова. Затрагивается проблематика синтеза жанров в балетном спектакле, особенности бытования традиции в хореографическом искусстве и ее влияния на развитие балета.

Т. В. Букина
МУЗЫКАЛЬНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ И СЕМИОТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В НАУЧНОМ ПОЛЕ БРЕЖНЕВСКОЙ ЭПОХИ: МЕТОДОЛОГИЯ И ИДЕОЛОГИЯ

Статья посвящена одному из влиятельных исследовательских трендов в музыкальной науке 1970-х гг., связанному с адаптацией в анализе музыкальных текстов идей и технологий смежных дисциплин (когнитивной психологии, семиотики, теории информации). Показано, что методологические поиски этих музыковедческих направлений имели в рассматриваемый период социополитическую подоплеку, будучи во многом направлены на «деидеологизацию» специальности.

Н. А. Левданская
ПЕРВЫЕ ХУДОЖНИКИ ВЛАДИВОСТОКСКОГО АНДЕГРАУНДА: 1960-е ГОДЫ

Занимаясь темой нонконформизма в Приморском изобразительном искусстве, автор статьи лишь недавно получила документальные свидетельства о том, что в 1960-е во Владивостоке работали, по крайней мере, два нонконформиста — В. А. Федоров и В. И. Грачев. Виктор Федоров, ставший в конце 1980-х — начале 2000-х известным, уважаемых в профессиональных кругах мастером, в 1960-е делает лишь робкие шаги на пути своего профессионального становления. Творчество Виктора Грачева – талантливого самородка, остававшегося в неизвестности долгие десятилетия, по мнению автора статьи, достойно изучения и введения в научный оборот.

Г. К. Жукова, С. В. Лаврова
ЕСТЬ ЛИ ЖИЗНЬ В НЕЕВКЛИДОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ГЕОМЕТРИИ МУЗЫКИ» ИЛИ «ВРЕМЯ ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЕ»

Статья посвящена критическому анализу проблем методологии в сфере визуализации музыки. Авторы освещают сходства и различия в отражении принципов высотной, временнОй и тембровой организации музыкальной материи, подробно останавливаясь на «геометрическом подходе», разработанном Дмитрием Тимошко как для визуализации музыкальных объектов, так и для исследований по музыкальной теории и сравнению музыкальных стилей.

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 4 (33) 2014

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор *А. В. Константинова*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Корректор *А. В. Константинова*
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*
Макет и верстка *О. В. Пугачева*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.

Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
http://www.vaganovaacademy.ru

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 18.12.2014. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 19,18. Тираж 300. Заказ № 0281472.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.